نقد 21

مجلة نقدية

NAQD 21

Critic Magazine

العدد الاول ديسمبر ٢٠٢١

مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتا بصيغة PDF

ملف العدد: الرواية والمدينة

ملف خاص: الكوميكس أساطير العصر الحديث

محاولة لاجتراح نص بصري مواز - فوتوغرافيا

سينما المسخرة.

محمود الغيطاني

صناعة الصخب

ستون عاما من تاريخ السينما المصرية

2019-1959

الجزء الأول

1979-1959



صناع

ستون عاما من

1959

الجزء الثاني

1989-1980م



افتتاحية :

العبث في مُقابل العبث!

في هذه الفترة العبثية من عمر الثقافة العربية التي نشهدها على كافة الأصعدة، ومع الفوضى السائدة في كل المجالات، واختلاط المفاهيم، وسيادة كل ما هو غث، ورديء، ومُبتذل، باسم الفن والثقافة، ومع انتشار الكثير من الأسماء المُدلسة، والمُبتذلة، والخاوية، والجاهلة أيضا في المجالين الفني والثقافي، ومع تباهي الغوغاء بثقافة غوغائية يظنون أنهم يمتلكون من خلالها أفق الحقيقة- رغم انتفاء امتلاك اليقين- ومع تصعيد الكثيرين ممن لا يفقهون شيئا؛ لأن الفترة التاريخية التي نمر بها لا تحتمل سوى الفراغ، والهراء، والثرثرة، وغير ذلك من التوصيفات التي تتناسب تماما مع مُعطيات العصر الفاقد للذاكرة الثقافية في مُقابل تغييب كل ما هو جاد، وحقيقي، وفني، وثقافي، ومُتفان؛ تبدو لنا الصورة قاتمة تماما، حتى أن أصحاب الكلمة الحقيقية قد يصيبهم الكثير من الأسى على ما صار الحال إليه؛ الأمر الذي قد يجعلهم ينزوون بعيدا، غير راغبين في المُشاركة في المهزلة التي تحياها الحياة الثقافية العربية من جهة، أو يوقنون أن الوقت لم يعد مُناسبا لهم- وكأنهم يعيشون في حقبة زمنية غريبة عنهم- ومن ثم فلم يعد هناك من يهتم بما يقدمونه من كتابات جادة ومُهمة في المجالين الثقافي والفني من جهة أخرى، حتى لكأنهم يخاطبون الفراغ!

إذن، ففي خضم هذه الفوضى التي تميز هذه الفترة الزمنية وما يدور فيها؛ يصبح إصدار مجلة نقدية مُتخصصة من قبيل العبث المُقابل لعبث أكثر جنونا منه؛ فمن سيهتم بمجلة نقدية تُخصص كتاباتها لنقد كافة أجناس الفنون، ومن سيلقي بالا لمجموعة من الكتاب والأسماء المُختارة من جميع أقطار المنطقة العربية يكتبون بجدية، وما زالوا مُصرين على عدم الانخراط فيما يدور من حولهم من خفة وتساهل في تناول الأمور؟!

لكن، لم لا نُقابل العبث الحقيقي- الابتذال- بعبث مُقابل- الجدية- ليكون الأمر بمثابة العبث في مُقابل العبث- مع الفارق؟ من هنا عادت إلينا فكرة إصدار مجلة نقدية مُتخصصة وجادة في جميع أجناس الفنون، وكنا قد سبق لنا أن أصدرنا مجلة "كافيين" النقدية في 2018م، ولاقت الكثير من الاستحسان والنجاح، لكنها توقفت لظروف خارجة إرادتنا رغم أهمية التجربة؛ الأمر الذي جعل الفنان التشكيلي والروائي ياسر عبد القوي يُلح كثيرا في إعادة إصدار التجربة بشكل جديد؛ لأهميتها في هذه اللحظة الراهنة، ومن ثم كانت "نقد 21".

"نقد 21" هي مجلة نقدية تعمل رأب الصدع بين القارئ والناقد، تعمل على بناء جسر من الثقة في العملية النقدية من خلال أسماء جادة في المجال النقدي تتميز بالكثير من الموضوعية والحياد، تهتم بإحالة النقد إلى نص إبداعي فيه من المُتعة التي توفرها قراءة عمل روائي، أو مُشاهدة فيلم سينمائي، أي أننا نهدف في المقام الأول إلى جعل النص النقدي نصا إبداعيا يمتلك من مُفردات المُتعة ما يمتلكه أي عمل فني آخر، ومن هنا قد تعود الثقة مرة أخرى بين الناقد والمُتلقي، وهو هدف هذه المجلة.

رأينا ألا تكون "نقد 21" مُجرد مجلة محلية- باعتبارها تصدر من مصر- فهي مجلة مُنفتحة على جميع الدول العربية ما دام من يكتب فيها يمتلك المقدرة على الكتابة الجادة والجيدة، والواعية التي تؤدي ما نرغبه من هذه التجربة.

لقد قابلنا العبث الدائر من حولنا بعبث آخر مُضاد ومُختلف، لكن بما أن الديمومة من الأمور المُستحيل تحقيقها، وبما أن كل شيء قد ينتهي في أي لحظة؛ فنحن لا نعد أحد باستمرار التجربة، صحيح أنها قد انطلقت من أجل الاستمرار- وهذا ما نتمناه- لكن لكل شيء في الحياة فترة صلاحية لا بد أن ينتهي عندها، فإذا ما انتهت هذه التجربة ربما ينبت شيء جديد أكثر أهمية منها.

محمود الغيطاني

العـدد الأول
ديسمبر 2021 م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا
وتوزع مجانا.



رئيس التحرير
محمود الغيطاني
leclub44@yahoo.com
مدير التحرير والمخرج الفني
ياسر عبد القوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

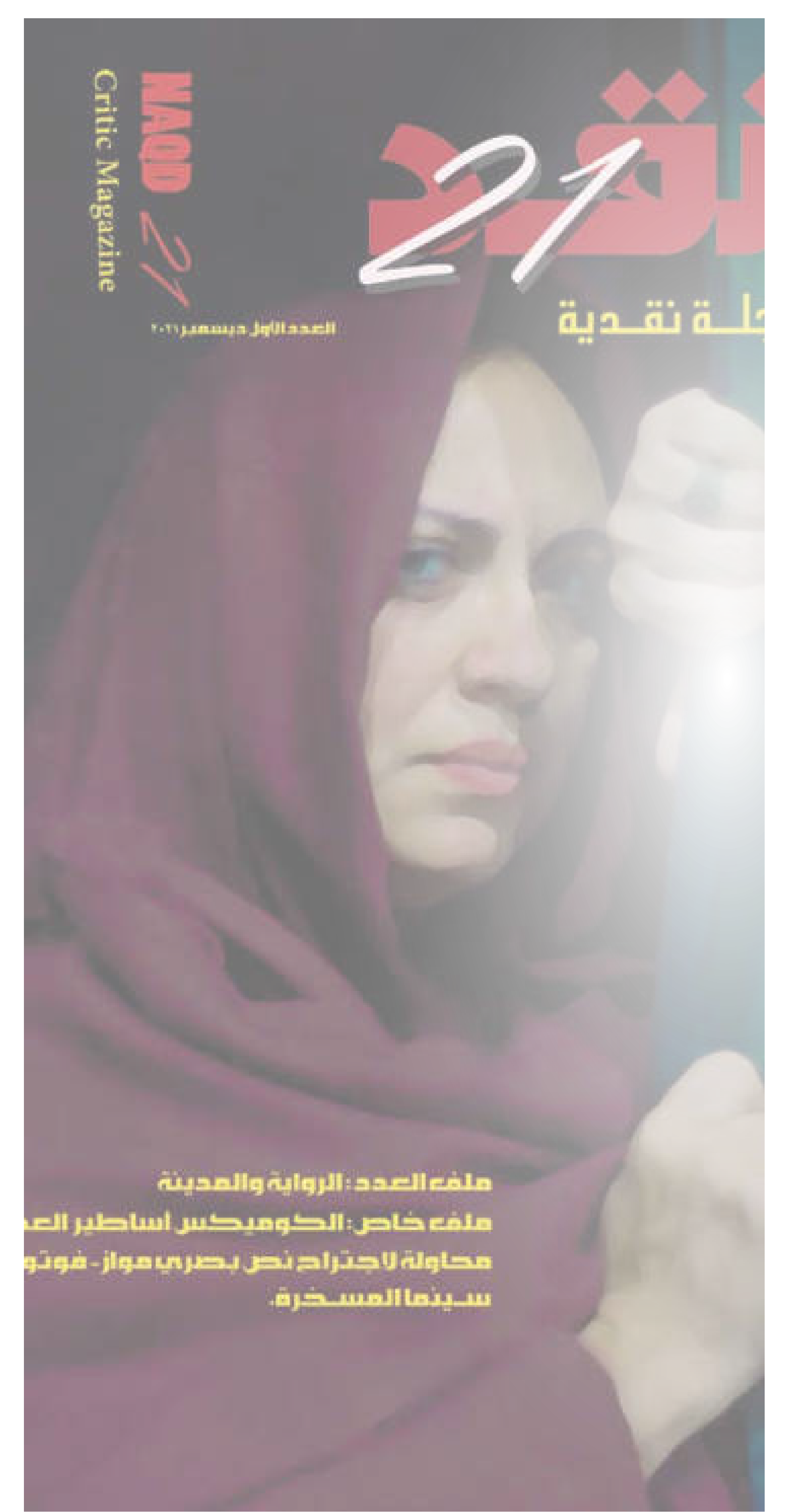
E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com

لوحة الغلاف

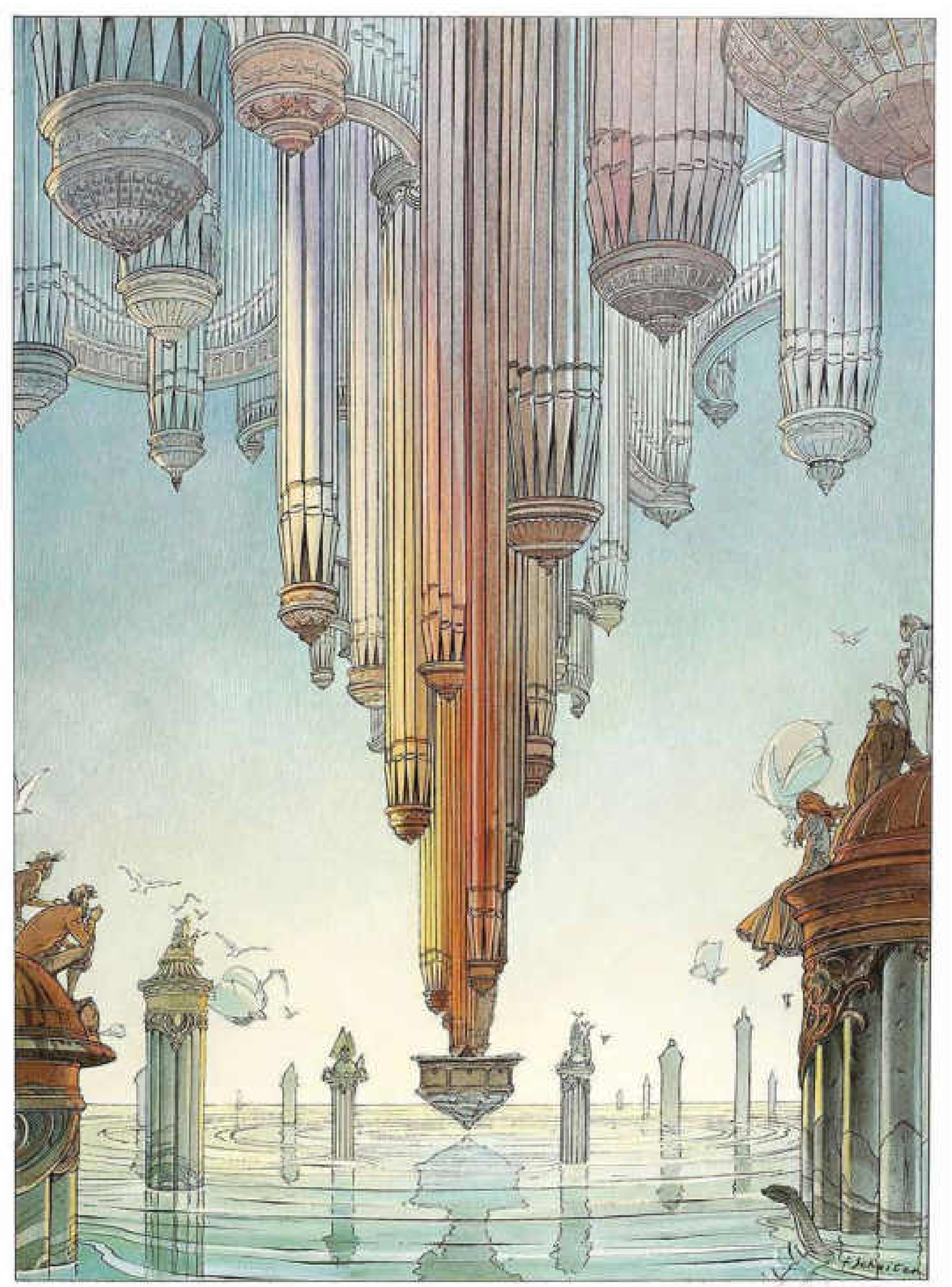


فوتوغرافيا الفنانة:
بثينة شعلان

فهرس العدد:



MAQD 21
Critic Magazine
العدد الأول ديسمبر ٢٠٢١
21
ملف العدد: الرواية والمدينة
ملف خاص: الكوميكس أساطير
محاولة لاجتراح نص بصري مواز -
سـينما المسـخرة.



الأحلام الغارقة لأوسكار فروبيليوس- François Schuiten - رسم رقمي ، الحجم الأصلي : [927×1263]



ملف العدد:

تجليات المدينة في الرواية العربية.



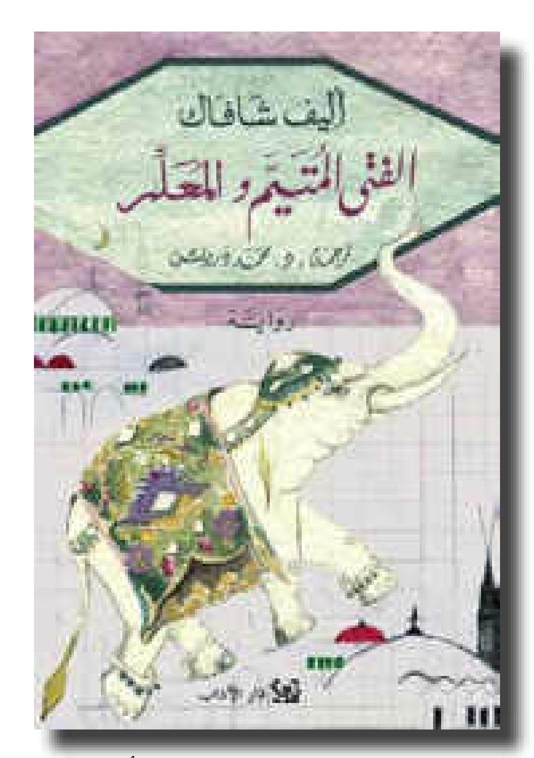
المدينة والرواية صوت وصدى

دعد ديب

سوريا

المدينة صورة المتناقضات، على وجهها تطفو أغلب قضايا العصر ومُشكلاته، محبوبة ومكروهة؛ مذمومة ومرغوبة؛ تراوغ عاشقها فمرة تدنيه ومرة تقصيه، تتسع فيها مُفردات المكان النابضة بالحياة، من أسواق ومقاهٍ وحواري، قديمها وحديثها بطرازها المعماري المتنوع ودور السينما والمسارح، وكل منها يحمل في جنباته شفرة سرية لتاريخية وجوده، استلهم الأدباء من تفاصيلها خميرة لبناء عوالمهم الروائية كل من منظوره ورؤيته باعتبار أن الرواية ابنة المدينة باتفاق أهل المعرفة كشكل من تمدد الواقع إلى اللغة، فاللغة تفضح الواقع وفق تعبير "هانيرش بول"، والواقع المُتشعب والمُتعدد للمدينة يتواكب مع عوالم الرواية من حيث تشابكها واتساعها وتعقيدها، رغم أن الريف يحضر في الكثير منها، وكثير من الكتاب قدموا من قراهم البعيدة قبل أن يستقروا في متاهة المدينة ويدمنوا الحياة فيها.

يقول ويليام شكسبير: "ماذا تكون المدينة سوى البشر" مُلخصًا علاقة الإنسان بالمكان بتمظهراته البالغة البروز ألا وهي المدينة، فالعلاقة مع المكان تبدأ بوجود جغرافي مُحدد وبعدها بوجود معيشي وفق مجالات الرزق المفتوحة ليتطور الأمر إلى وجود وجداني حميمي حيث تسكن المدينة في قلب الإنسان الذي يألف دروبها وأزقتها وأسلوب عيشها، فالمدينة هي بشر بالدرجة الأولى تبنى على التعدد والتنوع والاختلاف، المدينة التي تزداد اتساعًا وتغولًا وتتعقد سُبل الحياة فيها وعلى أثر ذلك تتعقد حياة البشر فيها وتتغير، وعلى ضوئها تتبدل العلاقات الإنسانية وعلاقات الإنتاج المُرتبطة بها، مما حدا بالرواية أن تواكب هذا التغير المُتسارع لوتيرة الحياة وتصعّد من استيعابها للمُتغيرات البشرية



وتعمل على تطوير تقنياتها وأسلوبيتها في ضوء المُتغيرات الحديثة ومواكبة النزعات الفردية والليبرالية التي انعكست في النتاجات الروائية بشكل كبير لتشمل إشكالية علاقة الإنسان مع ذاته ومع الآخر والتي تزامنت مع صعود الطبقة المتوسطة التي أفرزتها عوامل نشوء المدينة بوصفها البيئة التي حضنت نهوض الرواية، إذ أن حركة الواقع المُتغيرة تحكم كل من المدينة والرواية معًا بعلاقة تأثير وتأثر، فرغم أن الحكاية تولدت من تلاقي الأفراد مع بعضهم البعض دفعًا لوحشة الوجود وتخفيف الغربة التي يعاني منها الإنسان فقد جاءت الرواية لملء هذا الفراغ الذي يجمع الإنسان بالآخر، أي ناجمة عن اجتماع الناس بالناس، وبالمُقابل فالمدينة تقولب الإنسان بقوانينها وعلاقاتها وشروطها وسحرها البراق بنهاية الأمر، فكل تحول في المدينة نجد له أصداء عبر الرواية التي تعكس حركية مُجتمع بأثره، فهي علاقة وجود وخلق عالم مواز للواقع حيث المكان بؤرة الحدث وحركة الشخوص.

إن الخيال الأدبي كان مُرتكزًا للكثير من الأفكار التي تعمقت واتسعت وأخذت لها طريقا للتطبيق بعد أن كانت بذرة في تصور المُبدع، لذلك الكثير من الفراغات في المعمار الروائي والتصورات يمكن أن



أليف شافاك





تلقى انعكاسًا لها في تطوير عمران مديني جديد مما يعطي الرواية بُعدًا استشرافيًا مُلهمًا للكثير من الأفكار التحديثية على مستوى الوطن ككل بما يتفق ويوافق بيئته المحلية وإرثه التاريخي.

لقد تنوعت أساليب حضور المدينة في نتاجات الأدباء فالبعض قاربها من خارجها: الساحل – البحر – الأرياف – الصحراء والبعض قاربها من داخلها من خلال خصوصيتها الشرقية وإرثها المعماري حيث يتجلى المكان في الرواية حسب حالات ثلاث: في حالة كون المكان حقيقي أي عندما يكون وصف لوجود حقيقي لمنطقة ما في زمن ما وإعادة صياغته وفق رؤى جديدة لأحداث المُدن كقراءة ظلية للتاريخ تُخالف ما يكتبه المُنتصرون عادة، أو في حال كونه مُتخيل وعبارة عن تصورات عن وجود ما في عقل الكاتب يُضاف إليه حالة استشرافية في تخيل مكان يطل من المُستقبل كتنبؤات لما سيجري، أو إطلاق الخيال إلى الأمام لرؤى تستقرأ الآتي، وهناك تقسيم آخر وفق ما حدده ميخائيل باختين بوجود أربعة أنواع للمكان "المكان الخارجي المفتوح؛ والمكان الداخلي الضيق؛ والمكان المعادي؛ وفضاء العتبة المكان الذي يتيح للبطل أن يكون ممرًا لتنقلاته، وقد لجأ بعض الأدباء إلى تعمية المكان وإبقاء إشارات لبعض رموزه هربًا من سُلطة الرقيب من جهة، ومن جهة أخرى فتح بوابة التعميم والتأويل لتتوسع إمكانية إسقاطها على أكثر من مكان أو بلد.

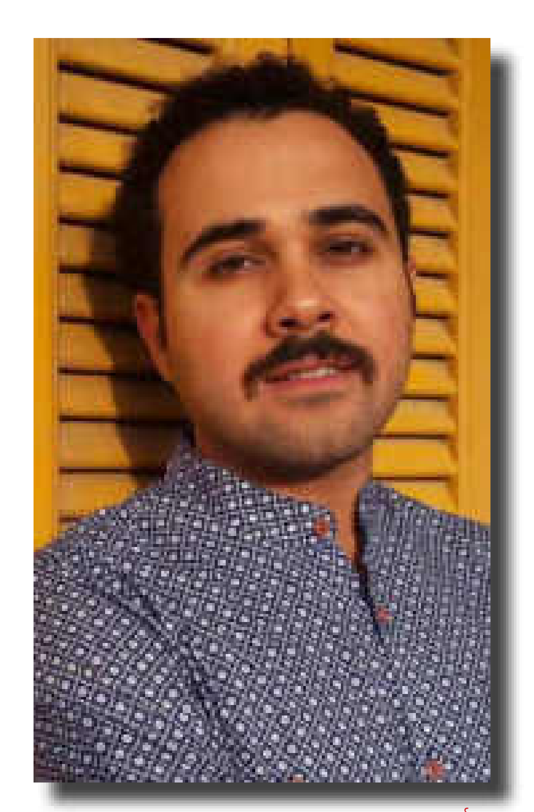
علاقة الرواية بفن العمارة:

تعتبر العمارة والرواية أحد التجليات الثقافية لمُجتمع ما، في رصد تفاصيله ومكونات وجوده، كل وفق أدواته في تأثير مُتبادل بينهما، فالعمارة فن بصري لتاريخية المكان؛ لطرازه وأسلوبيته؛ والمعاني التي تكتنف أجزاءه وتبين هويته التي وسمت زمانًا بعينه وميزت حقبة مضت وعبرت، مُجسدة تاريخًا للمكان تدل رموزه عليه، والرواية قريبة من العمارة في بنيانها الفني ورموزها وتفاصيلها الموحية، إذ أن للرواية دورا توثيقيا للمكان برموزه وعمارته وتاريخه، وفي لحظ أوجه التشابه بين الرواية والعمارة، فكما أن العمارة طبقات وسراديب وأدراج وارتقاء وصعود كذلك بناء الرواية يحوي طبقات وسراديب وأدراج وصعود وهبوط، في تداخل الفنون البصرية والسردية.

وإن كان بعض النقاد يرى أن الرواية تراجعت في استلهامها لفنون العمارة والطراز المحلي للمُدن، ولهذا أسباب أهمها أن المُبدعين تحولت أنظارهم إلى البيئات التي تعكس صورة الواقع التي تسيطر عليه مافيات عابرة للجنسيات لها مصلحة بتعمية تاريخ المنطقة وسرقة أوابدها وإغفال تاريخها الحضاري بحصر الأماكن التراثية في أحياء خاصة بها يعنى بها السياح في مواسم السياحة، فأحياء المُدن القديمة فرغت من سكانها لتتحول إلى مقاه وفنادق سياحية يختص بسكناها القادم من خارجها وطغيان النموذج المُستعار البراق على أبنيتها وشوارعها، لتبقى صورتها الأولى موثقة في أعمال المُبدعين الروائية كأطلال دارسة، وبالمُقابل فهذا التحول والإقصاء للعمارة القديمة تزامن مع طغيان سوار العشوائيات حول المُدن وموجة التقليد الأعمى لناطحات السحاب واستيراد الأنماط الجاهزة الغربية بما لا يناسب البيئة المحلية، هذه الصورة التي رسمتها الرواية بشكل ناقد لهذا المشهد المجزوء والمبتور لتاريخ وواقع المدينة، فالأحياء العشوائية التي تكاثرت في أطراف المدينة ضمت المسحوقين والمُهمشين من طلاب ومُجندين وعمال، أولئك العالقين بها، مما كون ذاكرة ثرية لهموم ومشاكل المُجتمع التي كانت الرواية صورتها الأخرى







أحمد ناجي

التي عكست مُعاناتهم وأوجاعهم، فحالة فقدان المدينة لأصالتها وهويتها المعمارية والتي رصدها الأدباء في أكثر من مشهد، في حزام الأبنية المُشيدة بعيدًا عن التنظيم والذي يلف المُدن والكتل الإسمنتية التي تغزو العواصم وما تخلفه من تلوث بيئي بصري يجعلنا نخجل مما نخلفه للأجيال اللاحقة.

علاقة الرواية بالمُدن الصناعية:

من المُتعارف عليه أن الرواية تحتاج إلى طباعتها بنسخ كثيرة تتناسب مع أهمية توزيعها وترويجها بين القراء، الأمر الذي جعلها وثيقة الصلة بالمكان الذي تتوفر فيه مكائن الطباعة وتصنيع الورق وخلافه من أحبار وورق ومواد لا تتوفر إلا بالمُدن الكبيرة حيث وجود المطابع مرهون باستقطاب لآليات إنتاجها، مما أدى إلى توافد أصحاب القلم إليها والتمركز بالمُدن المُحتفية بإنتاجهم والمسوقة له بذات الوقت.

المدينة كما تجلت في نتاجات الأدباء:

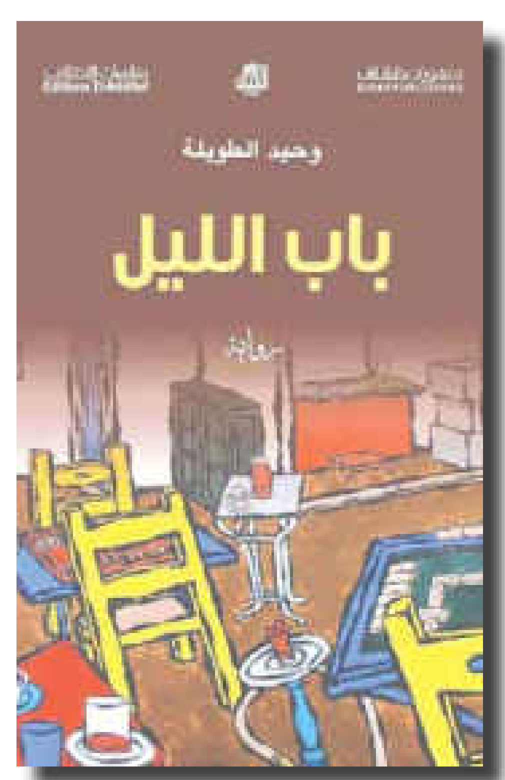
في رواية المُدن اللامرئية التي صاغ فيها ايتاليو كالفينو المدينة والحلم من تخيلات وتهويمات ورغبات وأخيلة تجولت في حلمه اليقظ، في استحضار للأسطورة والتاريخ والخرافة، لنستنتج أن المدينة بمعناها الوجداني هي ما يتبقى في ذاكرتنا من رغبات وتصورات وحب وشغف فهناك حسب تقسيمه "مُدن مخفية" و"مُدن مُستمرة" و"مُدن ورغبة" و"مُدن وعيون" و"مُدن وذاكرة" و"مُدن خفاف" يبنيها وفق ما يشعر به حيالها في وصف مُكثف للأماكن وفق ذائقته وكما تجمعت في خيالاته، مُدن لامرئية ايتاليو كالفينو مُدن تحس بنبضها من دون أن تراها، يجتمع فيها ما يسمى المدينة الفاضلة أو المُثلى التي كانت حلم ومشروع أفلاطون في زمانه.

وهناك بعض الأعمال التي قدمت صورة وتفاصيل المكان بأمانة عالية، ففي رواية أحدب نوتردام بنى فيكتور هيجو تصورًا حسيًا دقيقًا عن عمارة الكنيسة وعن أحياء باريس وتاريخها وصراعاتها حتى يخيل للقارئ الذي لم تطأ قدمه ذلك المكان أنه يعرفه بدقة وقريب منه بشكل كبير.

أما أليف شافاق في رواية "الفتى المُتيم والمُعلم" فقد رصدت فيها حياة سنان المعماري الشهير الذي أرسى أسس الإبداع المعماري وأحيا الإرث المُتبقي من عهود سابقة من صروح عالية البنيان وأثر فني بديع في مدينة اسطنبول العريقة، وبرع في تصميم وتشييد أجمل المساجد والحمامات والقصور والجسور وقنوات مياه مُعاصرًا لثلاث ملوك حكموا الامبراطورية العثمانية سليمان القانوني، سليم، مُراد، عبر القالب الفني للعمارة الأدبية للنص الروائي.

وقد كانت مدينة دمشق مصدر إلهام للأدباء السوريين وسواهم ممن عاش ومرّ بها تقول الحكايا الشعبية والأساطير المتناقلة شفاهًا: بأن دمشق اليوم تقوم فوق سبع طبقات من مُدن، تشهد على ذلك الآثار وخزانات المياه الجوفية التي تتكشف بين فترة وأخرى أثناء الحفر، حيث الحضور الطاغي لشخصية المدينة العريقة والتي لاقت صداها لدى أدباءها وعشاقها، إذ ضاقت "الشدادة" ومُحيطها القروي بالروائي خليل صويلح حتى عندما كانت فضاء لروايته "ويأتيك الغزال" ليمتد خيط السرد لديه إلى مدينة الحسكة وبعدها إلى دمشق العاصمة حيث كانت الأخيرة مسرحًا لأغلب أعماله اللاحقة.

في روايته "اختبار الندم" يقتفي بطل



خليل صويلح أثر المدينة في تدوينات شبه يومية لمآسي الأزمة التي تفجرت في أحياء دمشق ليكتب عن حرائق البلد بعد أن كان ينوي أن يُعد كتابًا عن العشق، فتحضر أزقة الشام وأحياءها ومبانيها من الشعلان؛ إلى شارع العابد؛ إلى المُهاجرين؛ إلى باب توما؛ إلى جرمانا؛ الى مقهى الروضة وحديقة المدفع؛ إلى أبنيتها المُهدمة بفعل ضربات القذائف اليومية في رسم صورة الدمار وأوضاع المُهجرين والمفقودين وأشلاء الضحايا في تصوير الكارثة التي حلت بالمكان كحالة توثيقية لجنون مدينة تشيع قتلاها كل يوم باعتبار الرواية رصد خلفي أمين لحدث مُدمر في ارتباط وثيق الصلة بين النص والواقع.

كما لم تغب سنوات الزلزال الذي عصفت بسوريا عن أعمال الناقد والروائي نبيل سليمان كما يحب أن يطلق عليها ففي روايته "تاريخ العيون المُطفأة " يستعرض فيها تاريخ العمى بشكله الظاهر والمُضمر في لعبة مركبة يرسم فيها جغرافيا المُدن وفق تسميات مُتخيلة لمُدن ثلاث (قمورين، وكمبا، وبر شمس) مُدن تحاكي بأحداثها وصفاتها وما مر عليها من أحداث بحكايات طالت أغلب المُدن العربية بصبغة محلية لمُدن الشام في ثمانية وأربعين فصلًا في رمزية خفية لنكبة 1948م وفي إشارة ضمنية تستحضر تاريخ الخراب في المكان وما تولد عنه من مواجع تتناسل أسبابه ونتائجه من جيل لجيل في بناء عمارة للرواية تتسم بالمرونة في تنقلات الأساليب السردية ووحدة الموضوع في سبكه وتنوعه وتماسكه.

أما في التاريخ البعيد نسبيًا فقد اهتمت ألفت الأدلبي في روايتها "دمشق يا بسمة الحزن" بالبناء المعماري للمُدن الدمشقية خصوصًا والمُدن السورية بشكل عام فهي تصف طراز البيت القديم وطريقة توزع الغرف من نافورة الماء التي تتوسط والغرف التي تحيط بها يتربع فيها الإيوان مُقابل البحرة، والأرابيسك الذي يميز الخزائن الجدارية والأبواب والأدراج العلوية التي تصل إلى مزيد من الغرف الذي يعكس تاريخ وطبيعة الحياة الاجتماعية السائدة ونمط عيش الأسر حيث يجتمع الأحفاد مع الأعمام والأخوال والخالات والجدات والأجداد في محمية أسروية صغيرة تبني كيانًا لها يشعرها بالقوة والأهمية كما أنها تحتفي بمرحلة تاريخية مهمة ألا وهي النضالات ضد المُستعمر الفرنسي ونزيف الشهداء الذي لا ينقطع على مر السنين بالإضافة إلى بدايات الأفكار التحررية للمرأة السورية إبان ذلك الوقت.

ومع ذلك لا أعتقد أن أحدًا استطاع إبراز وجه المدينة وتفاصيلها كما فعل نجيب محفوظ في غالبية أعماله، فكانت المدينة تحضر فيها بشكل لافت، إذ أن جماليات المكان تبرز عندما يكون فيها المكان بطلًا أساسيًا في النص السردي فقد جسد صاحب بين القصرين نمط الحياة في الأحياء الكبيرة والبلدات وحتى الأرياف، فأغلب عناوينه تعكس أسماء المناطق والأحياء من خان الخليلي؛ إلى زقاق المدق؛ إلى السكرية؛ إلى الكرنك؛ إلى ثرثرة فوق النيل؛ والحرافيش وسواها الكثير حيث حضرت القاهرة وكانت



وحيد الطويلة

العمود الفقري لأغلب أعماله بطبقاتها المُتعددة سواء بوجهها الارستقراطي أو المُهمش في القاع الاجتماعي، حيث تظهر دورها وأبوابها وأزقتها ومقابرها التي صارت سكنًا لمن عجز عن الإقامة في حواريها كما برز نهر النيل في أعماله كمعلم جغرافي من المعالم المُميزة للمدينة، حيث تميزت أماكن الاستقرار والتجمعات البشرية الكثيفة بوجودها على ضفاف الأنهر، بالإضافة إلى التركيز على دور المقاهي (الفيشاوي – عرابي – ريش – أوبرا) التي كانت مكانًا لاجتماع الناس وحكاياتهم وشكواهم، ووصفه لشكل الأبنية السكنية وطرازها المعماري مزاوجًا بين عمارته السردية وعمارة المدينة التي كانت عشقه وكينونته حيث تتماهى سيرة الكاتب مع سيرة المكان وفق تعبير "أورهان باموق".

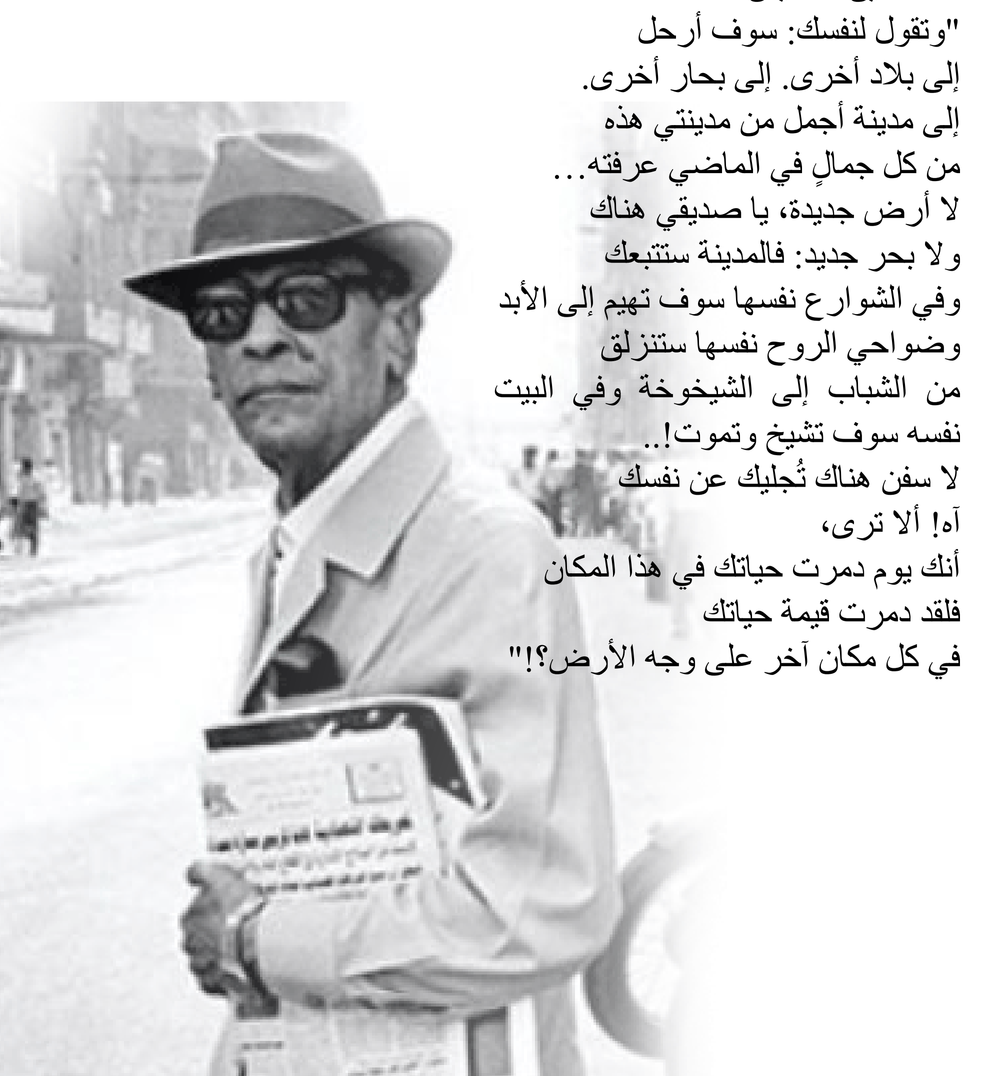
وفي رواية "استخدام الحياة" لأحمد ناجي تلك الرواية التي صنفت بأدب المدينة الفاسدة وتعرض كاتبها للسجن والتوقيف بتهمة خدشها للحياء كونها جسدت القاع الاجتماعي بكل فجوره ورعونته، كما استفاضت في وصف العشوائيات التي سورت مدينة القاهرة بالقباحة كما أشارت

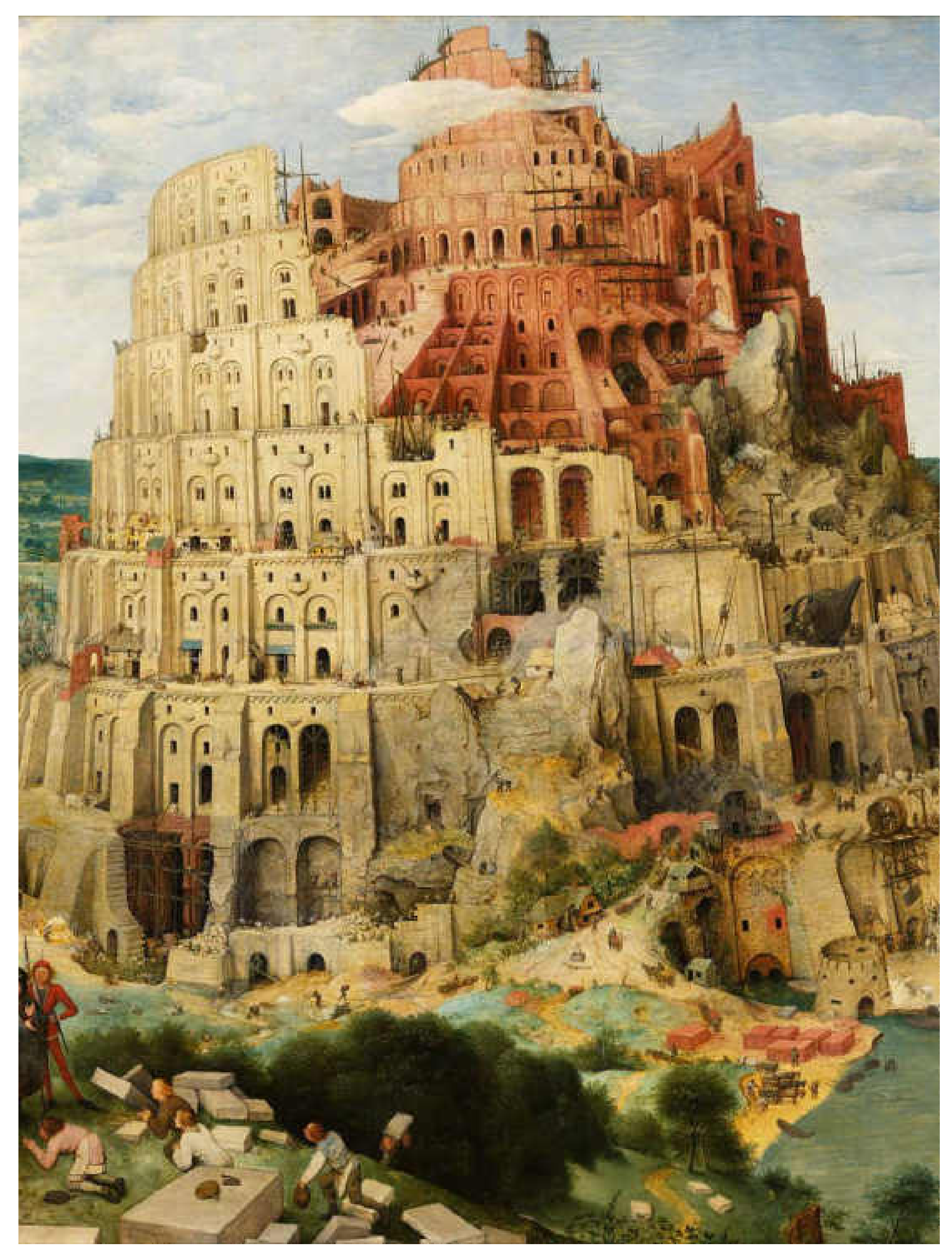
الرواية للأساليب التي تتبعها الجهات المُهيمنة في مسح وجه المدينة المعماري المُميز الذي ينضح بتاريخها الثقافي، وإحلال الكتل الإسمنتية المصمتة مكانه عبر غياب قوى فاعلة تحافظ وتصون النسق المعماري القديم يقول في الرواية: "كنت دائمًا ما أشعر بالكآبة. أستيقظ في الصبَاحِ عَاجزًا حتى عن الابتسام في المرآة. لم أكن وحدي، بل كل من يحيا في هذه المدينة كان عاجزًا عن الابتسام، بعضهم نسي كيف تكون الابتسامة، وفي اللحظات النادرة حينما يبتسم لك نادل ما في المطعم، أو أي شخص يسدي لك مَعرُوفًا حتى لو كان يُسَاعدك في ركن سيارتك، تعرف طبقًا لقوانين المدينة أنك يجب أن ترد له هذه الابتسامة بمُقَابل مادي مع أنك تعرف أيضًا أنه سوف يسبك ما أن تعطيه ظهرك. القاهرة كلها كانت وعاء كرَاهية، كانت المادة الخام للكرَاهية والتعاسة." في سرده للوجه القبيح من المدينة الذي يحوي الفقر والعجز والمرض والتشوه الذي امتد إلى الأرواح بتأثير هيمنة مافيات خلبية تسرق البلد وتشوه تاريخه، حيث يمضي في تخيلات فانتازيا تفسر سبب اندثار مدينة القاهرة عندما يعزوها إلى شركات عابرة للقارات مُمثلة بجمعية سرية تُسمى "جمعية معماريّي المدينة". يخلق أحمد ناجي لهذه الجمعية تاريخًا طويلًا مُتخيلًا موسعًا دائرة الرموز الموحية للقوى المُتنفذة والمُعطلة لتطور المكان الطبيعي.

وحيد الطويلة في روايته "باب الليل" يرصد تموضع العوالم السفلية في الواقع وحركته في المكان حيث المقهى مرآة ترصد الداخل والخارج من فئات المُجتمع المُختلفة ومن وافدي المدينة من مُجتمعات أخرى مما ميز المُدن الكوزموبوليتية كالقاهرة التي كانت ملاذًا لوافديها من أعراق مُختلفة وتركيبات متنوعة من البشر من سياسيين ومنفيين وقوادين وعاهرات شكلوا قاع المدينة ووجهها الآخر الذي يكثف تناقضات القيم الظاهرة والمُستترة في عوالمها الجاذبة والنابذة التي تدعو الفرد فيه مرة إلى الالتصاق بها وتارة للرحيل عنها.

فلكل مدينة نمط بنائي مُعين ومحتوى ثقافي خاص بها وسمات محلية تميزها عن سواها وهذا بحد ذاته رصيد ينهل منه السرد الروائي وخزان ثري يستلهم منه الأديب عمارته السردية، وكيفما كانت بجلالها وهوانها؛ بعزها وبؤسها؛ فللمدينة سحرها الذي لا يقاوم فهي القاسية المعشوقة تجعلنا نردد مع اليوناني قسطنطين كافافيس:

"وتقول لنفسك: سوف أرحل
إلى بلاد أخرى. إلى بحار أخرى.
إلى مدينة أجمل من مدينتي هذه
من كل جمالٍ في الماضي عرفته...
لا أرض جديدة، يا صديقي هناك
ولا بحر جديد: فالمدينة ستتبعك
وفي الشوارع نفسها سوف تهيم إلى الأبد
وضواحي الروح نفسها ستنزلق
من الشباب إلى الشيخوخة وفي البيت
نفسه سوف تشيخ وتموت!..
لا سفن هناك تُجليك عن نفسك
آه! ألا ترى،
أنك يوم دمرت حياتك في هذا المكان
فلقد دمرت قيمة حياتك
في كل مكان آخر على وجه الأرض؟!"





برج بابل (تفصيل) - بيتر بروجل الأب - زيت على خشب - 1563 (155X114) .

دلالات المكان في رواية "حذاء إسباني" للروائي التونسي محمد عيسى المؤدب

فاطمة بن محمود

تونس

تقديم الرواية:

عن دار مسكلياني للنشر بتونس أصدر الكاتب التونسي محمد عيسى المؤدب رواية "حذاء إسباني" في حجم متوسط تمتد على 306 من الصفحات، طبعة أولى 2021م. قدمت لهذه الرواية الدكتورة الإسبانية فكتوريا فرنانداز دياز من جامعة فلنسيا، "حذاء إسباني" هي الرواية الثالثة للمؤلف ضمن ثلاثية سردية بعنوان "المكان والأديان".

تلخيص الرواية:

بطل الرواية هو الضابط الجمهوري "مانويل قريقوري" فر من إسبانيا في زمن حكم الدكتاتور فرانكو الذي واجه الجمهوريين بأشكال مُختلفة من الاضطهاد والعنف والمُحاكمات والقتل، فكانت رحلة هروب الضابط مانويل في اتجاه تونس واستقر في مدينة قليبية، هناك استطاع الاندماج في المُجتمع التونسي ويكوّن ثروة مكنته من امتلاك فندق صغير غير أن الحنين يعود به إلى إسبانيا بعدما انتهى زمن فرانكو؛ فوجد الكثير من الأشياء قد تغيرت مما جعله يشعر بإحباط شديد. على امتداد صفحات الرواية التقى الضابط مانويل بالعديد من الشخصيات، إسبانية وتونسية، وكانت له قصص كثيرة امتزج فيها الوفاء بالغدر والثقة بالخيانة. الرواية رحلة في المكان والزمان من أجل الحرية والسلام ونهايتها تطرح أسئلة كثيرة حول قيمة الإنسان ودلالة الحياة.

عتبة العنوان:

حذاء إسباني أو حذاء المسامير:

اختار المُؤلف أن يجعل من الضابط إيمانويل صانع أحذية في مدينة قليبية، عُرف بمهارته فأصبح مصدر ثقة لدى الأهالي غير أن في الرواية يكشف المُؤلف عن وظيفة أخرى للحذاء عندما تحول إلى أداة تعذيب مُؤلمة وعنيفة زمن فرانكو. شهدت إسبانيا زمن حُكم الدكتاتور فرانسيسكو فرانكو (من 1939 إلى 1975م) مرحلة استبدادية استعمل فيها جيشه سياسة القمع والتعذيب لكل مناهض لدكتاتورية فرانكو، وخاصة للجمهوريين، وكان من وسائل التعذيب إرغام السجين على لبس حذاء خشبي ضيق به مسامير حادة يتم إلباسه للسجين باستعمال مطرقة للطرق على تلك المسامير التي تضغط بشدة على السجين إلى حد أن تخترق قدميه وتُسبب له آلام شديدة تنتهي بموته.

سُمّي هذا الحذاء "بحذاء المسامير"، وأصبح رمزا للقمع ووسيلة لقتل عنيف. يتحول حذاء المسامير إلى كابوس عند الضابط الجمهوري، بطل الرواية إيمانويل قريقوري، فيتحدث عنه في ص 103/104 يقول:

"بدم بارد سحلني جنديان نحو قبو مُظلم ثم قيدا يديّ بسلسلة حديدية ووضعا خرقة سوداء على عينيّ، أجلساني بعد ذلك على مقعد خشبي ووضعا قدميّ بين صفائح حديدية وغاص لحمي في أسنان مدبّبة ثم تجمّعت الصفائح تدريجيا لتكسّر عظام ساقيّ".

عتبة الغلاف:

على غلاف هذه الرواية صورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود لمجموعة من الضباط الإسبان الجمهوريين زمن حُكم الديكتاتور فرانكو وقد اعتلوا سفينة للهروب في اتجاه تونس، الصورة تُمثل شهادة بصرية عن زمن القمع والتعذيب، والرواية تُمثل شهادة أدبية عن نفس الحقبة وإن كانت الصورة تختص بضباط إسبان

يهربون من بلادهم؛ لأنهم يؤمنون بمبادئ الجمهورية، ويطالبون بالحرية لأوطانهم، إن الرواية تجعل من المتن السردي يتجاوز محنة الضباط الإسبان لتمثل تجربة إنسانية للتخلص من الدكتاتورية وتحقيق الحرية.

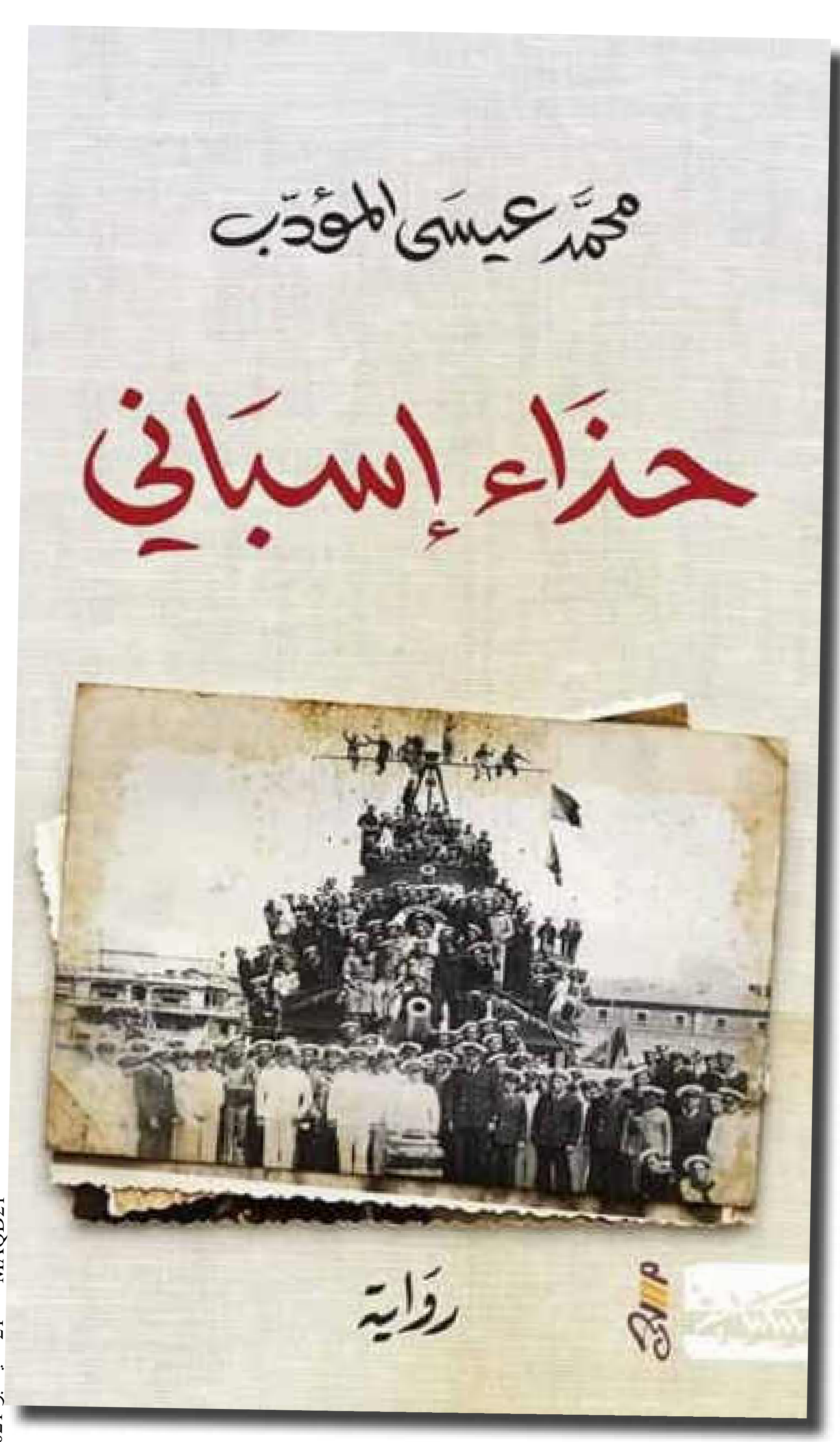
1 / دلالات المكان في الرواية:

عادة ما نُعرّف المكان بما هو موضع أو حيز مادي مُحدد، قد نشير إليه بصفته يفيد الاستقرار ويمثل انتماء روحي له دلالته الاجتماعية والثقافية واصطلاحا له تعريفات عديدة من بينها أنه يدل على شبكة من العلاقات والأفكار والمشاعر التي تُؤلف بين مجموعة من البشر ينتمون إلى نفس الموضع، وهذا ما يهم كل كاتب يوظف المكان للتعبير عن تلك العلاقات المُتشابكة.

الرواية بما أنها نمط تعبير تمنح للمكان دلالة تاريخية واجتماعية غير أن قيمته تتحدد بعلاقة الفرد به، بمدى تمثّله للقيمة الدلالية للمكان الذي ينتمي إليه؛ لذا عندما يشتغل الروائي على المكان فإنه يجعله مُنسجما مع شخصيات الرواية على مستوى وعيها وتركيبتها النفسية بحيث يصبح ذلك المكان مصدر تغذية للشخصية الرئيسية، ولذلك عادة ما نُلاحظ أنه في كل مرة يتغير فيها المكان إلا وتتغير طبيعة الشخصية.

في رواية "حذاء إسباني" للروائي التونسي محمد عيسى المؤدب تختلف الأمكنة التي يوظفها في روايته بين أمكنة مفتوحة، وهي المُدن والساحات والبحر، وأخرى مُغلقة مثل البيوت والفندق.

غير أنه من خلال قراءة الرواية نُلاحظ هيمنة الأمكنة المفتوحة التي تستحوذ على مساحة مهمة من السرد الروائي، فالبطل إيمانويل يُغادر إسبانيا هاربا باتجاه تونس بواسطة سفينة تشق البحر لينزل في ضاحية حلق الوادي، ومن ثم يستعمل البحر ثانية ليحط الرحال في مدينة قليبية الساحلية ويستقر فيها لسنوات طويلة.





محمد عيسى المؤدب

أ / العلاقة بين الشرق والغرب: التقاطعات والدلالات

في حوار للمُؤلف نُشر بموقع "الجائزة العالمية للرواية العربية " بمُناسبة وصول روايته "حمّام الذهب" للقائمة الطويلة في جائزة البوكر العربية لسنة 2020م يقول محمد عيسى المؤدب: إنه يكتب "في إطار مشروع روائي يتضمن ثلاث روايات وعنوانه "الأديان والمكان"، والمكان هو تونس" بمعنى أنه يقصد في روايته تسليط الضوء على أصحاب الأديان الثلاثة، الإسلام واليهودية والمسيحية، من الذين سكنوا تونس من الأهالي أو من الوافدين عليها من الأوروبيين واستقروا بها.

ب / الهروب من الشمال إلى الجنوب:

اعتدنا من دكتاتوريات جنوب المتوسط أن تدفع بمواطنيها إلى الهروب باتجاه شمال المتوسط بحثا عن الأمن والحرية، غير أن المؤلف محمد عيسى المؤدب في روايته "حذاء إسباني" يُسلط الضوء على شريحة من سُكان شمال المتوسط الذين نكّلت بهم أنظمة بلدانهم زمن الدكتاتوريات؛ فاختاروا الهروب إلى جنوب المتوسط، ولعلها من الروايات العربية القليلة التي نبشت في هذا الموضوع، واختاروا لأبطالهم هجرة عكسية من بلدانهم الأوروبية نحو بلدان عربية تصبح هي الملجأ الذي يُحقق الأمان، هذا ما يجعلني أعتبر أن المؤدب ينشغل بتأثير الأنظمة الدكتاتورية المُستبدة على مواطنيها والتي تبدو هي نفسها، وإن اختلف المكان والزمان، فالدكتاتورية تظل منظومة جائرة لا تعترف بحق الآخر في الاختلاف وفي حرية تفكيره، وتُسلّط عليه مُختلف أشكال التعذيب والقمع والموت العنيف.

لأن البطل، الضابط الجمهوري إيمانويل قريقوري، يحب الحرية؛ فان المكان الذي هو الوطن الأم يصبح رمزا للقمع والاستبداد، وعندما يستقر في تونس فإن المكان الجديد الذي هو وطن المنفى يتحول إلى استقرار وأمان ويصالح المرء مع ذاته.

لماذا اختار المُؤلف عيسى المؤدب إسبانيا ليتحدث عن جحيم المكان وعن بشاعة الدكتاتورية؟

هنا يمكن أن نتحدث عن تأثير سُلطة المكان على المُؤلف خارج النص الروائي وتوظيفه ليعبر عن مقاصده داخله، كان يمكن للمُؤلف أن يتناول موجات من هجرة الإيطاليين للاستقرار في تونس، والتي بدأت منذ نهايات القرون الوسطى حتى مُنتصف القرن الماضي، ويذكر الباحث أبو بكر بن فرج في مقال له بعنوان: "عندما كانت تونس قبلة المُهاجرين الإيطاليين"[1] يقول:

"مع بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر (...) صارت تونس الوجهة الأولى لهجرة الإيطاليين الذين اضطرّتهم ظروف عيشهم الهشّة، وما كانوا يعانونه من سيطرة إقطاعي

الأرياف، والانتشار الواسع لوباء الملاريا على الهجرة بالآلاف سنويا نحو تونس" وقد استقر الإيطاليون بمناطق ساحلية عديدة من بينها حلق الوادي، وطبرقة، وقليبية، واندمجوا مع الأهالي، واشتغلوا بالتجارة والفلاحة والصيد البحري، وتركوا بصمتهم في العديد من أوجه الحياة لدى التونسيين في معمارنا وفي حرفيينا، وفي مأكلنا، بل وفي دارجتنا التونسية.

لأن كل كاتب لا يختار تيماته من فراغ ولا يُشكل شخصياته عفويا، وكل ما يكتبه يسكن وعيه وربما يتوغل عميقا في لاوعيه؛ أظن ان اختيار المؤدب لإسبانيا يعبر بشكل ما عن الحنين إلى الماضي القديم، إلى الأندلس الضائعة، إلى لحظة انكسار في تاريخ الحاضرة الإسلامية التي مُنيت بواحدة من أبشع نكباتها عندما فوّتت في الفردوس المفقود وإن كان الأدب العربي الحديث لم يتوقف عن التغذي من الاندلس واستحضارها؛ ولذلك أشار الكاتب والناقد جهاد فاضل في مقال له [2] بعنوان: "الأندلس لم تغب عن الأدب العربي المعاصر" فقال: "إنه لا تزال الأندلس رغم مرور نيف وخمسمئة عام على رحيل العرب عنها تحتلّ حيزًا كبيرًا في الثقافة العربية والإسلامية. فالمؤلفون المُهتمون بتفاعل الثقافة الأندلسية وتأثيرها في الأدبين العربي والإسلامي، قديمًا وحاضرًا".

أما الباحث الدكتور إبراهيم خليل في كتابه "ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر" [3] فقال: "إن استدعاء النماذج الأندلسية في الأدب العربي الحديث أكثر من أن يحيط به باحث، وأعمّ من أن يستقصيه دارس"، وأشار إلى أن الكثيرين من كبار الشعراء قد استحضروا الأندلس في قصائدهم، يمكن أن نذكر البياتي، وأدونيس، وسعدي يوسف، ومحمود درويش، وغيرهم، كما أن العديدين من الروائيين العرب البارزين قد استعادوا الأندلس في رواياتهم مثل الأديب اللبناني جرجي زيدان في روايته "فتح الأندلس"، والروائية المصرية رضوى عاشور في روايتها "غرناطة"، والجزائري واسيني الأعرج في روايته "البيت الأندلسي"، وأمين الزاوي في روايته "الساق على الساق"، والفلسطيني - البريطاني عبد الجبار عدوان في روايته "راوي قرطبة" إلى آخره.

تُفسر الدكتورة التونسية آمنة بن منصور في مقال لها بعنوان "استعادة الأندلس في الإبداعات العربية المعاصرة" [4] هذه النزعة الأدبية فتقول: "الأندلس تكاد تكون هي التيمة الوحيدة التي علق عليها المُبدع العربي هزائمه، لاسيما وقد عاصر قرناً من الضياع والهوان وتخاذل العرب وخنوعهم للغرب".

الروائي التونسي عيسى المؤدب استحضر الأندلس التي تسكن أعماق كل عربي مغدور في حضارته التي فقدت مجدها في الاندلس، وبعد ذلك تتالت نكباتها إلى الآن، يقول ص 46: "كليبيا شبيهة بفلنسيا (...) منذ مئات السنين بلنسيا تحكي بعضا من تاريخ العرب"، غير أن خصوصية روايته "حذاء إسباني" في أنه قدم مُقاربة مُغايرة للأندلس؛ فلم يذهب إلى الماضي ليعود بالجنة الضائعة.

بل ذهب إلى إسبانيا الحديثة ليكشف عن استبدادها، إسبانيا التي حلت محل الأندلس تحولت إلى رمز للدكتاتورية، تُمارس القمع والظلم على أبنائها، وتنكّل بهم، وتدفعهم للهروب والبحث عن المأوى الآمن، هنا يتدخل المؤدب ويجعل من تونس، البلد الصغير، هي الوطن البديل الذي يتوفر فيه الأمن والطمأنينة، ويصبح ملاذا آمنا للعيش وتحقيق الذات.

أظن أن طرافة هذه الرواية في أنها تقوم بقلب التصور المألوف عندما يجعل من الغرب مكانا للجحيم ومن بلاد عربية هي الجنة الموعودة، وهو لا يقوم بقلب هذه المُعادلة افتراضيا، بمعنى أن ذلك لا يحدث في ذهنه فقط، بل يعود إلى التاريخ، ويستلهم منه قصصا حقيقية لضُباط إسبان فروا من إسبانيا إلى تونس في زمن حُكم فرانكو، واستقر عدد كبير منهم في مدينة قليبية حيث تدور أحداث الرواية، يقول المؤدب في روايته ص 234: "الجحيم الحقيقي حصل مع قرابة 300 من المشاة في قابس، حملوهم إلى هناك في شاحنات مثل الخرفان (...) بعد الإذلال الذي تعرضوا له يوم 7 مارس 1939م، فبعد أن وصلت اثنتا عشرة قطعة بحرية إسبانية إلى ميناء بنزرت لم تسمح القوات الفرنسية بنزولهم إلا بعد نزع الأسلحة عنهم بالكامل".

ج / الشرق بعيون الغرب:

من أبرز الروايات التي تتحدث عن العلاقة بين الشرق والغرب وقدمت الغرب بعيون الشرقي، بما هو المكان الساحر والمُلهم، كانت الرواية الشهيرة "موسم الهجرة إلى الشمال" للروائي الكبير الطيب صالح، غير أن البطل مُصطفى سعيد في علاقة الحب التي تجمعه بحبيبته المرأة الغربية ذهب العديد من النقاد إلى أنه اقتص لنفسه ولثقافته من هذا الغرب المُستعمر من خلال فحولته الذكورية، عيسى المؤدب في هذه الرواية يتناول أيضا العلاقة بين الشرق والغرب، غير أنه يُقدم نظرة الغرب إلى الشرق الذي يرى في الشرق (بالمعنى الثقافي) مكانا جميلا وآمنا يمكن العيش فيه، هنا يجد المُؤلف مُبررا لفضح الغرب الدكتاتوري والظالم، ليس بواسطة بطل الرواية نفسه، إيمانويل الضابط الإسباني فقط، بل من خلال حضور المُؤلف نفسه الذي اختار في روايته أن يفضح الغرب المُستبد والدكتاتوري، يقول المُؤلف ص 228: "لا أخفي أن خبر تولي خوان كارلوس الحُكم غمرني بمشاعر الخيبة واليأس، فقد أشرف فرانكو على تعليمه وتدريسه العسكري واختاره سنة 1969م ليكون خليفة له، خمّنت بحزن أن هذا الرجل لن يخرج إسبانيا من نفق الديكتاتورية، بل سيكون كلب فرانكو الوفي".

لذلك يمكن الاستنتاج بأن المُؤلف يحمل مكانا في لاوعيه يشعر تجاهه بحنين إلى مجد قديم ويحمّله مسؤولية كبرياء العرب الجريحة وهزائمهم المُتتالية، بهذا المعنى نتحدث عن سُلطة المكان خارج النص الأدبي والتي تتدخل لتوظف المكان داخله بحيث يعكس المكان أفكار المُؤلف ويتوغل في لاوعيه ليعبر عن ترسبات الوعي الجمعي المسكون بماضيه المُقدس والجريح بانكساراته الحضارية العميقة.

2 / جماليات المكان في "حذاء إسباني":

يمكن لنا أن نتحدث عن جمالية المكان من خلال المعنى الذي يمنحه المُؤلف للمكان، وبذلك يكسبه دوره الوظيفي وقيمته الدلالية، في رواية "حذاء إسباني" للروائي عيسى المؤدب. يبدو المكان هو المُحرك السردي، سواء كان هذا المكان إسبانيا التي منها تنطلق الأحداث وتعود، أو تونس التي تمتد فيها أغلب أحداث الرواية، بمعنى أن المكان هو الذي يأتي بالأحداث، بل هو الذي ينحت شخصيات الرواية ويمنحها أحزانها وأفراحها، وبذلك هو الذي يُحدد مسار الرواية ويتحكم في أبطالها إلى حد أنه يمكن القول: إن المكان هو الخيط الناظم للرواية ومُحركها، وهذا ما يجعلني أنتهي إلى أن المكان هنا بمثابة شخصية مركزية فاعلة في الرواية، بل يتحول المكان إلى بطل رئيسي.

لأن الشخصية في الرواية الحديثة هي "كائن من ورق" كما يقول رولان بارت، بمعنى أنها ليست صورة حقيقية مُستمدة من الواقع الاجتماعي كما هي، وإنما مفهوم تخيلي، وهذا يعني أنه ليست لها بالضرورة وجود واقعي، يحدث أن يعتمد الروائي على أشخاص بعينهم يلتقيهم في الحياة ويجعلهم مُجرد صور أولية ينقلها إلى خياله ليعيد نحتها وتقديمها للقارئ، اعتمد المُؤلف عيسى المؤدب في روايته "حذاء اسباني" على مُعطى واقعي له مُبرراته التاريخية هي إسبانيا زمن فرانكو لتكون المادة الأولى لشخصية المكان، ومن ثم قام بنحت مكان تخيلي يحمل دلالات مُختلفة، أي أن المكان هنا يتحول من مُجرد موضع تقع فيه الأحداث وتتفاعل فيه الشخصيات إلى فضاء مُتخيّل يُساهم في خلق الأحداث والشخصيات والتأثير فيها، ولذلك يُعدّ شخصية رئيسية في الرواية.

أ / المكان بما هو شخصية مُتناقضة:

لأن من خصائص الشخصية في الرواية الحديثة أن تكون شخصية مُسطحة، أي غير نامية، أو شخصية مدوّرة لا تستقر على حال وتفاجئ قراءها بمزاجية حادة وانقلاب في المواقف، وقد تكون شخصية مُتناقضة تحمل بذور الصراع في داخلها وهو ما من شأنه أن يساهم في إثراء الأحداث وتطورها، أعتقد ان المكان، بما هو شخصية، في رواية "حذاء إسباني" أخذ ملامح الشخصية المُتناقضة، فهو يشير إلى الجحيم وإلى الجنة، يمثل الألم والإحباط والخوف، كما يمثل الأمن والاستقرار والنجاح من جهة أخرى؛ لذلك ينقسم المكان في رواية "حذاء إسباني" إلى نقيضين:

- إسبانيا فرانكو: الكابوس/ الجحيم

لا يهتم المؤدب، وهو يتحدث عن إسبانيا فرانكو، بالجانب الطوبوغرافي لها، بمعنى أنه لا تعنيه هندسة إسبانيا، ولا تضاريسها، ولا طبيعتها الجميلة، ولا يهتم بمدنها وشوارعها وحدائقها، أي أنه لم يعرها أي انتباه، ولا يحب أن يقربها إلى قراءه لذلك؛ غابت تقنية الوصف تماما لأنها تمثل الدولة الدكتاتورية التي لا يرغب أحد بالعيش فيها، لأنها تُسلط أساليب القمع والتعذيب، وتُهدد مواطنيها بالموت العنيف، وتُرغمهم على الهجرة القسرية، وبذلك تتحول إسبانيا فرانكو إلى كابوس لا يرغب أحد في البقاء فيها، تصبح الجحيم الذي يفر منه كل كائن حُر يحب أن يعيش بكرامة. يقول المؤلف ص 106: "صباح يوم 5 مارس كان ميناء كارتاخينا في حالة استنفار، احتشد الآلاف من البحارة والعسكريين والمدنيين، رأيت الوجوه مثل سنابل جافة سيحصدها منجل حاد وكان فرانكو ذلك المنجل".

- تونس المُستعمرة: الحلم/ الجنة

في المُقابل يقدم المُؤدب تونس- رغم أنها زمن أحداث الرواية تقع تحت الاحتلال الفرنسي- باعتبارها مُجتمعا متجانسا له قيمه الثقافية والأخلاقية ومُعتقداته الدينية التي جعلت منها رمزا لبلاد مُنفتحة ومُتسامحة وتحولت إلى ملجأ يمكن أن تتعايش فيه جاليات أجنبية من دون أن تعيقها أفكارها أو مُعتقداتها في الاندماج في النسيج المُجتمعي ويمنع عنها الشعور بالأمن والاستقرار والنجاح. يقول على لسان أحد الشخصيات ص 89:

"منذ مجيئي إلى قليبية أحسستُ بأن الأيام تمر بسرعة جنونية، ولم أتوقع أن أعيش هذا السيناريو المُدهش (...) لم أكن أتخيّل أن أعرف الأحداث التي عشتها ولا الأشخاص الذين صادفتهم، كنتُ أشعر كلما غادرتها بأني أغادر عالما روائيا مُدهشا من عوالم جوزيه ساراماغو أو غابرييل غارسيا ماركيز".

ب - المكان بين الانفتاح والانغلاق:

نُلاحظ ان أغلب الأمكنة التي تشير إليها هذه الرواية تتراوح بين الأمكنة المُغلقة (البيوت الحانات الفندق، الخ) والامكنة المفتوحة (الشوارع والساحات والبحر) وإن كانت الأمكنة المُغلقة تُشير إلى الثبات، فان الأمكنة المفتوحة تشير إلى الانفتاح والامتداد، وأغلب الأحداث استأثرت بها الأمكنة المفتوحة خاصة البحر الذي يدل على المُغامرة والطموح والامتداد والحرية والمجهول، ويستجيب بشكل كبير إلى خصوصية أغلب الشخصيات وخاصة الضابط الإسباني مانويل، كما أن الكثير من الأحداث قد تمت في الفندق والحانات، وهي أمكنة تبدو ثابتة غير أن كل مُرتاديها لا يستقرون على حال، وبذلك تجمع بين الثبات والتحول في آن واحد. هنا نُلاحظ أن المكان يعبر عن خصوصية الشخصيات التي تعيش فيه، يقول أفكارها وهواجسها وانفعالاتها؛ ولذلك يأتي ذكر المكان باعتباره شخصية في ذاته ليتفاعل بانسجام مع بقية الشخصيات المُتحركة فيه. يتحدث المُؤلف عن مدينة قليبية، إحدى مُدن تونس التي تدور فيها أحداث الرواية: "مدينة قليبية مدينة بحرية شبيهة بالهلال المفتوح نحو الشرق" ص 35.

3 / المكان والأزمة الوجودية:

النهاية التي اختارها المُؤلف عيسى المؤدب للضابط إيمانويل، أظن أنها

بدأت في التشكل الدرامي عندما عاد إلى إسبانيا، الحلم الجميل، الذي ناضل من أجله ونُفي بسببه، إسبانيا الجذور والذكريات المُنعشة، هنا نصطدم بخيبة شديدة عاشها الضابط إيمانويل، وبذلك يحدث تغيير كبير في مفهوم المكان:

أ ـ المكان والعودة إلى الجذور:

يعود الضابط إمانويل قريقوري إلى إسبانيا بعدما انتهى حُكم الدكتاتور فرانكو، يدفعه الحنين إلى حياته الماضية، وهنا نُلاحظ، ولأول مرة، أن المُؤلف عيسى المؤدب يتعامل مع المكان طوبوغرافيا، ويستعمل تقنية الوصف لتسمية شوارع وساحات وحدائق بعينها، وهو نوع من التحايل على القارئ؛ ليضفي مصداقية على المكان، وإضفاء نوع من الواقعية للرواية بخلق انطباع بحقيقة الأحداث المُتخيلة، وبذلك تتحول شخصية المكان إلى الشخصية المألوفة التي تمثل الانتماء إلى موضع يحقق السلام الداخلي ويُشعر المرء بهوية مخصوصة تصالحه مع ذاته، وقد ساد المعنى الذي يحيل المكان إلى الأم التي تمثل زخم من المشاعر الدافئة والمُلهمة؛ ولذلك يُمثل المكان، في دلالته الأولى، عودة للجذور، ويمثل انتماء ثقافي يُحقق نوع من الإشباع الروحي الذي يحتاجه الشخص. يقول الضابط إيمانويل في حفل تكريمه عند عودته لإسبانيا ص 236:

"أشعر بالفخر لأن إسبانيا تنظر إلى الأمام بكل المحبة والحلم والطموح، وبإمكان شبابنا أن يتعلم من دروس الماضي ليعرف أن الشعوب العظيمة تُنصف المظلومين".

ب-المكان وعلاقته الشخصية التراجيدية:

يعود الضابط إيمانويل إلى إسبانيا، وطنه الأم، وهنا تحدث لحظة درامية حادة عندما يجد نفسه في بلاده وحيدا وغريبا تستبد به مشاعر الخيبة والإحباط والشعور بالقلق والتوتر، لا يتحقق لديه الشعور بالاستقرار والأمان، بل يحل محل ذلك الشعور بالاغتراب، وفي هذه اللحظة الوجودية تتلاشى سُلطة المكان ونفقده باعتباره شخصية رئيسية مُلهمة ومُؤثرة



الدكتاتور الإسباني :فرانكو

في الرواية، ليتحول المكان إلى شخصية ثانوية ويتراجع ليصبح على الهامش.

هنا نجد فرانكو في إسبانيا، وطنه الأم، لكنه يشعر بغربة شديدة عن المكان؛ فتشتد لديه مشاعر القلق والضياع والتوتر، وتفقد الأشياء قيمتها لديه، بمعنى أن شعور إيمانويل بالغربة وهو يتجول في مدينته جعل المكان بلا معنى. يقول التوحيدي: "الغريب من هو في وطنه غريب"، ولعل الوضع يكون أشد تأزما عندما يمثل الوطن حلما جميلا ومبدأ ناضل البطل من أجله؛ لذلك تتحول غربته الى أزمة وجودية.

يقول الضابط إيمانويل وهو في طريقه إلى بيته في إسبانيا ص 239: "لم أعرف الجهة التي كان عليّ أن أسلكها لأصل إلى منزلنا، ذُهلت وأنا أتطلع إلى المحلات التجارية (...) وصلتُ إلى منزلنا محفوفا بكل الاحتمالات ووقفتُ أمام الباب باكيا ومرتعشا"، ويقول ص 250: "لم أعرف شارع كال مايور ولم يعرفني ازدحامه وصخبه".

يقول الضابط إيمانويل ص 247: "جلست أمامي امرأة مُسنّة، انشغلتْ بقراءة رواية "الغريب" لألبير كامو في طبعة إسبانية. قلتُ في نفسي: أنا الرجل الغريب، من أين كان يمكن أن تبدأ حكايتي لو كنتُ البطل، وكيف كان كامو سيرتّب خزائني ليفتحها بعد ذلك بخياله الخلّاق؟".

ج-المكان بمثابته تعبيرعن أزمة وجودية:

إذن المكان في رواية "حذاء إسباني" لم يكن مُجرد خلفية للأحداث، ولا وسيلة لنمو الشخصيات، بل أصبح بدوره عنصرا أساسيا في بناء الرواية، ومؤثرا رئيسيا في سير الأحداث، ومحددا للشخصيات، وهو ما جعله يتحول إلى شخصية رئيسية، وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن جمالية المكان، لا من حيث هندسته أو دوره في الرواية، بل من حيث دلالته وقوة تأثيره في بقية عناصر الرواية مثل الزمان والشخصيات والأحداث، وعندما يتراجع دور المكان ويتحول الى ُمجرد هامش بلا تأثير؛ تنزع عنه كل حضور أو تأثير، ويصبح بلا قيمة، عندها نجد إيمانويل، الضابط الإسباني، يدخل بنا في أزمة وجودية، ويعيش حالة من الغربة القاسية.

يقول الضابط إيمانويل وقد عاد إلى إسبانيا الحلم الذي ناضل من أجله طويلا ص 256: "كنتُ أحسّ، أحيانا، أني انقطعت عن الدنيا، ولم أفهم هذا الإحساس، لا أجد رغبة في الضحك ولا البكاء، لقد تعمّق إحساسي بالغربة وبتفاهمة كل شيء. ربما ضخّم المنفى إحساسي بالفجيعة".

بمعنى أن علاقة إيمانويل بالمكان هي التي كانت تشده للحياة، اضطر لهجرة قسرية عن بلاده الأم، لكن إسبانيا ظلت تسكنه وتحولت إلى حلم جديد يحلم به، استطاع أن يصنع له علاقة بالمكان البديل وهو تونس، ونجح في تحقيق تواصل مع ذاته يضفي معنى على حياته، لكن ما أن عاد إلى الوطن الأم ووجد نفسه غريبا في المكان؛ حتى فقد كل علاقة بذاته وبالحياة.

بهذا المعنى نُدرك قوة تأثير المكان وسُلطته على الإنسان الذي يضفي دلالة على المكان إن كان المكان نفسه يستجيب لتلك الدلالة ويمكن أن يحملها في ذاته ويتمثلها؛ لذلك انتهى إيمانويل إلى أزمة وجودية حادة، ولأن المكان لا قيمة له في ذاته، فهو مُجرد موضع وحيز، لكن تمثل الإنسان لكل ماهو قيمي هو الذي يحول المكان إلى فضاء دلالي يجعله بيئة اجتماعية وثقافية مُؤثرة وفاعلة، وبذلك نُفسر حنين الضابط إيمانويل إلى المكان البيولوجي، وطنه الأم، وقدرته على الاندماج وتحقيق انتصارات ذاتية في المكان الثاني بما أنه الوطن البديل، حمل المكان في رواية "حذاء إسباني" تناقضات شتى؛ فهو مكان مفتوح يشير إلى الامتداد والمُغامرة، وهو مكان مُغلق يوحي بالمُحافظة والاستقرار، كما أنه يمثل الجحيم الذي لا يتحمّله إنسان ويتحول إلى جنة يحلم بها الجميع.

وبذلك ننتهي إلى علاقة جدلية بين المكان والإنسان بحيث نفهم أنه لا معنى لمكان من دون إنسان، ولا نتمثل هذا الأخير خارج المكان إلا بما هو فكرة مُطلقة تظل مُجرد مفهوم يختلف من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر.

ما يشبه الخاتمة..

- في رواية "حذاء إسباني" تستأثر تونس بالكثير من الأحداث، وتستوعب العديد من الشخصيات، إلا أنها تُمثل منطقة عبور من إسبانيا الدكتاتورية إلى إسبانيا الديمقراطية، أي أنها مُجرد محطة لاستراحة المُحارب، أو هي جسر عبور حتى يستعيد أنفاسه ويتصالح مع ذاته ويحقق انتصاراته الشخصية ثم يعود إلى بلاده.

- المكان ليس مُجرد خلفية للأحداث، بل عنصر مكوّن في الرواية؛ ولذلك ننتقل به من مكان هندسي وحسي إلى فضاء روائي يمثل كل ما هو اجتماعي وثقافي وقيمي، بمعنى أن رواية "حذاء إسباني" هي مُجرد محمل لتتحدث عن علاقة الإنسان بالحرية ورغبته في العيش ضمن نظام سياسي يضمن له حقوقه المدنية ويحقق له إنسانيته؛ لذلك لا أظن أنها رواية تبحث في علاقة "المكان بالأديان"؛ فهي لا تعمل على الحفر في المُعتقدات الدينية وعلاقتها بالمكان التونسي، فكل ما نعلمه من شخصيات هذه الرواية غير التونسيين أنهم من الإسبان من دون أي إشارة إلى ديانتهم المسيحية إلا في صيحات الألم مثلا عندما يهتف الضابط إيمانويل ص 103: "أي كابوس يا يسوع نهش ساقيّ"، لا يشير الكاتب إطلاقا إلى شعائر الدين المسيحي، باعتباره منظومة من المُعتقدات الدينية وكيف تُطبق في تونس ومدى تقبل الآخر التونسي لذلك، وما تعنيه من عادات وسلوكيات مُختلفة؛ لذلك هي ليست رواية تبحث في المنظومة الدينية وعلاقتها بالمكان التونسي بقدر ما أجدها تحفر في تأثير منظومة الحكم الدكتاتوري على الإنسان فتهدده في حياته، وتُفقده الأمن والاستقرار؛ ولذلك يتحول المكان إلى كابوس، ويصبح الهروب أو الهجرة القسرية، ولأن تأثير الحُكم الاستبدادي هو نفسه على الإنسان في أي مكان؛ يمكن لنا أن ننتهي بأن هذه الرواية تبحث عن علاقة المكان بالحرية.

----

(1) صدر المقال في مجلة ليدرز التونسية في نسختها الورقية والالكترونية عدد نوفمبر 2020.

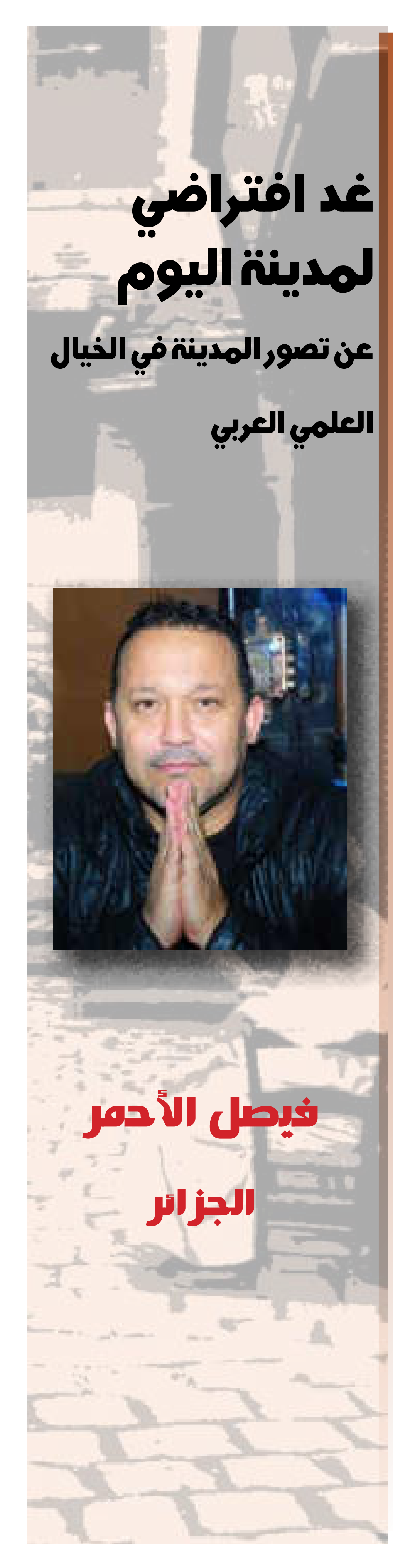
(2) صدر المقال في صحيفة ''الراية'' الخليجية بتاريخ 11 أفريل 2015.

(3) صدر الكتاب عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع في عمّان / الأردن سنة 2009.

(4) نشر في مجلة الرافد بتاريخ 7 جويلية 2021.



فرانشيسكو جويا (سبت الساحرات) - 1797–1798 م ، زيت على توال 43X30 سم



غد افتراضي لمدينة اليوم

عن تصور المدينة في الخيال العلمي العربي

فيصل الأحمر

الجزائر

لماذا المدينة؟

من المُسلم به أن الخيال العلمي نوع أدبي مُرتبط بالمدينة. ولكن: لماذا المدينة؟

منذ نصف قرن أو أكثر، ظهر في الولايات المُتحدة، تحديدا، خيال علمي إيكولوجي ورومانسي ربما كان من أكبر مُمثليه هو الكاتب "كليفورد سيماك" بعوالمه الريفية التي تشهد التحويرات الخفيفة التي تبرر الخيال العلمي، ولكنها قصص من خيال علمي تدور في قرى فيها شيوخ يتمطون طوال النهار، وفيها كلاب وحيوانات أليفة، ماعز وأبقار تحاول الدفاع عن صورة ما للحياة الريفية التي يحتفي به الأميريكيون دوما. ولكن هذا النوع من التخييل ظل الاستثناء الذي عزز موقع القاعدة.

ما المغري في المدينة بالنسبة لكاتب الخيال العلمي؟

قد تكون الإجابة هي تركيب يشمل فوضى الوجود البشري، وتجلي الاتجاهات الاجتماعية والحقائق التاريخية ، ثم كثافة النشاط البشري، وكذا التقاطع المُستمر بين الإنسان وقدره القريب المُباشر. من دون أن ننسى المادة الأدبية التي تكترث كثيرا بالجرائم، والتعقيد الذي يلازم المساكن الضيقة المُكتظة، والعمارات، وما تستدعيه من حياة كثيرة الصراع، ونمط التواصل داخل الأماكن العمومية، أو نوادي المُجتمع الليلية، وكل ما يتوفر للجمهور الواسع من أطر جديدة لفهم ما كان سابقا وما يمكنه أن يكون. هذا الأخير الذي هو ميدان خيال علمي بامتياز.

المدينة الكبيرة من الناحية الرمزية أو الفلسفية هي متاهة العقل وهو يفكر في المُستقبل، وهذا العقل يحدث له أن يستغرق في نشاط مُحبب لديه هو الاستيهام.

هل مُدن المُستقبل العربي هي نوع من الاستيهام؟ نوع من مُعالجة مسائل الرغبة من خلال ابتكار اشكال وحجوم وملامح وخرائط للوجود البشري؟

سيقول جاك لاكان: نعم، لا ريب في ذلك، وسيضيف – من موقعه كخليفة حذق لفرويد: لا تنسوا أن الرغبة التي تؤثث الاستيهامات هي مادة آتية من المُستقبل أكثر من مجيئها من الماضي، فهي مُتعة مرجأة ومُؤجلة يتم إسقاطها على الآتي لكي تضمن لها النفس البقاء والاستمرار.

من زاوية فلسفية تذهب في طرق أخرى عدا التحليل النفسي، سنلاحظ مع المُختصين أن هندسة المدن المعمارية تلعب دورًا مُهمًا كمُؤشر جيد على مُختلف مناحي الحياة (اقتصادية، سياسية، اجتماعية، بيئية، تكنولوجية، إلخ). فالتحولات التي تشهدها الحياة تظهر دوما على جسد المدينة، وفي شوارعها وفي سمائها.

سنذكر القارئ بالقاعدة الأساسية في التعامل مع الخيال العلمي التي تقول: إن توقع المُستقبل شأن واقعي. ولا جديد فيه. بل إنه أمر شائع ويكاد يصير مُبتذلا؛ بل إنه يحدث لا إراديًا وميكانيكيًا. فنحن بمُجرد رسمنا لبرنامج اليوم الموالي ندخل باب التخمين بلا مواربة.

والتنبؤات الاجتماعية التي تؤطر مدينة المُستقبل هي جزء من كل خطاب سياسي اليوم، وذلك في جميع أنحاء العالم. التنبؤ يؤدي إلى رؤية عامة لصورة المدينة وعمارتها في المُستقبل، وذلك شأن مُرتبط بالحياة لا بالأماكن التي تحضن الحياة.

إن تصور المدينة في المُستقبل هو في المُطلق تحديد دقيق لمفهوم مدينة الحاضر، والذي هو خلاصة تركيبية من فحص الدور الذي لعبته في الماضي والموقع الذي نرسمه لها في المُستقبل.

جميل، ولكن: ماذا يمكنها أن تقول لنا روايات الخيال العلمي عن الوعي العربي بالأشياء من خلال فحص تمثلاتنا للمدينة فيها.

في مُعاينات سريعة لبعض مُدن الخيال العلمي التي تظهر في روايات وقصص متنوعة هي: "لو عاد حنبعل" للهادي ثابت، و"عودة الفيل" لعبد العزيز بلخوجة، و"الأشياء" لظافر ناجي (من تونس).





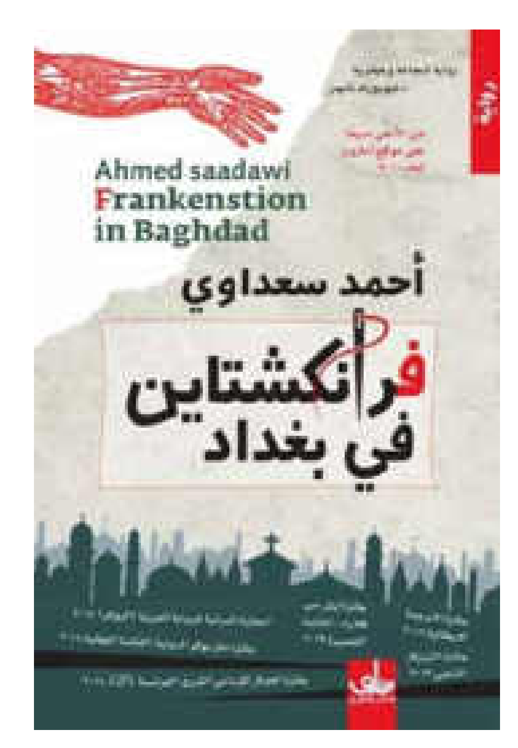
وكذا "2084 أو حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج، و"2084، نهاية العلم" لبوعلام صنصال" و"حبة العين" لرياض حاضر (من الجزائر)، و"فرانكنشتاين في بغداد" لأحمد السعداوي (العراق)، و"حرب الكلب الثانية" لإبراهيم نصر الله (الأردن)، و"العودة إلى غرناطة" لخالد اليعبودي (المغرب) والأزمنة المظلمة لطالب عمران(سوريا). و"الكوكب الجنة" لصلاح معاطي (مصر)...في معاينة سريعة لهذه المُدن سنجد أنفسنا أمام مُدن تندرج في مُدرجين رئيسيين: اليوتوبيا والديستوبيا. والواقع هو أن جذور بعض أنواع الخيال العلمي الأدبي تعود إلى الأدب الطوباوي - كتابات عن أماكن غير موجودة تكون سياساتها وقوانينها وظروفها المعيشية مثالية بشكل مثالي. تتقلب مواقف الخيال العلمي تجاه مثل هذه الأماكن بين المثالية والسخرية ، لكن عنصر الحبكة المُشترك في الخيال العلمي الطوباوي يتضمن اقتحامًا من الخارج إلى المدينة الفاضلة وتعطيلها: ثم يستكشف السرد عواقب التغييرات التي أحدثها التدخل. يشمل التقليد الطوباوي أيضًا الديستوبيا ، تلك الأماكن التي تتعارض تمامًا مع الكمال. في بناء واستكشاف هذه الأشكال المُتطرفة من التنظيم الاجتماعي ، تكون السرديات اليوتوبية خيالية مُضاعفة: فهي تنشئ مكانًا طوباويًا أو ديستوبيا كإطار للقصة ، بينما في نفس الوقت يصبح المكان نفسه هو القصة.

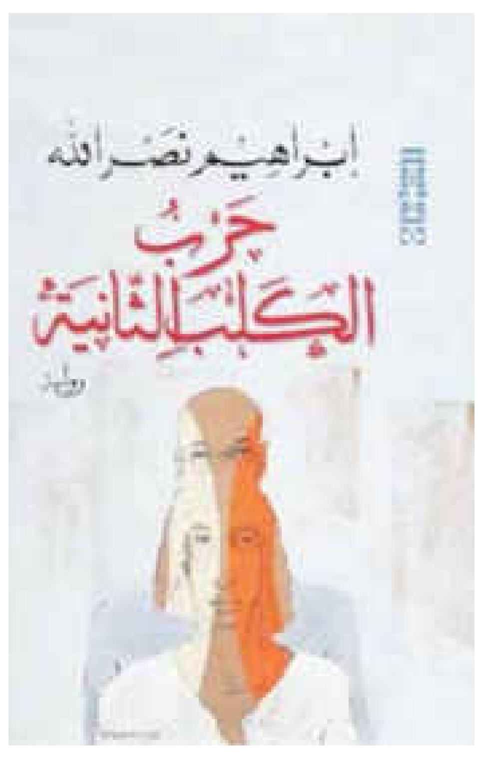
في تصوري الشخصي، أرى أن المدينة اليوتوبية التي هي تصور ذهني خال من الواقعية للمُستقبل، التي أراها شخصيا نفيا للمدينة، او استحضارا خاليا من الواقع ، وهو تصور يدعمه الهروب إلى الماضي بحثا عن نقاط مُضيئة مُعينة؛ كما هي الحال لدى الهادي ثابت وبلخوجة واليعبودي، وثلاثتهم يعودون إلى مُدن آتية من التاريخ مع تلوينات مُعاصرة أو تنويعات تكنولوجية (الهادي ثابت وبلخوجة) من أجل تبرير علامة الخيال العلمي.

المدينة اليوتوبية صنفان؛ واحدة مدينة مُتعالية آتية من المُستقبل، وهي التي يعج بها الخيال العلمي لسببين: واحد هو الخضوع لفرضية الخيال العلمي الأساسية التي هي الرؤية الإيجابية للمُستقبل تحت أثر العلم، والثانية مُتعالية تعاليا ماضويا، وهي التي يمكن تفسيرها بالمدينة الاستيهامة، وهي التي تحرك الرغبة في التعالي في الزمن، فتذهب إلى المُستقبل بحثا عن لمعان كان في الماضي؛ وهذا هو النوع الذي ذكرناه.

صلاح معاطي يرسم ملمحا خاصا في هذا الإطار من خلال الهروب الكلي من مصر اليوم على مكان افتراضي ذهني بشكل "الجنة"، والجنة واقع لغوي كثير الحضور، يحتاج فقط إلى أداة الخيال لبنائه.

النوع الأكثر ورودا لصور المدينة في الخيال العلمي العربي هو النوع الديستوبي؛ وعلينا فهم هذا التوجه الديستوبي الغريب من خلال ربطه بالظروف التي يغرق فيها الواقع العربي







مُنذ ربع قرن تقريبا، وهو المجال الزمني الذي تنتمي إليه الأعمال التي أردنا مُساءلة تمثّل الفضاء الحضري فيها.

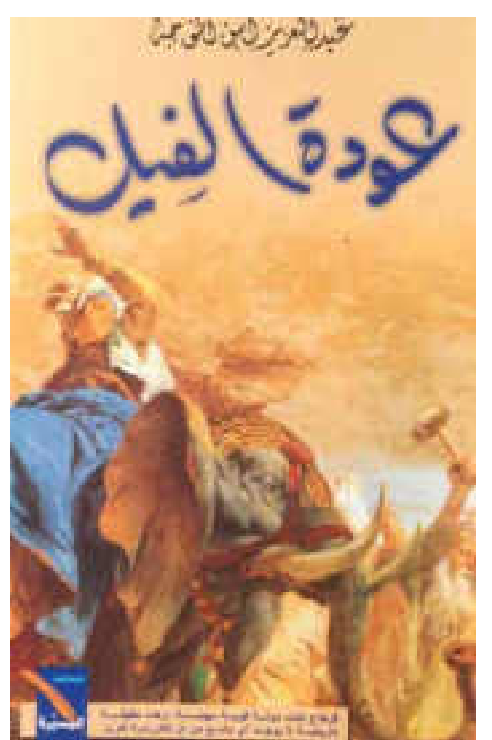
الديستوبيات تعالٍ يحدث بشكل موحد: إنها تأخذ صورة للحاضر تعزز بؤسها وقتامتها من خلال العين المقعرة المُحدبة للخيال، ثم تستعمل التكنولوجيا لإنتاج جحيم معقول ومنطقي (وهذا هو جانب الوفاء للخيال العلمي) وخيالي (هنا تستفيد الأعمال من القدرة التبئيرية المشوهة لجزء الخيال)، وربما يكون أفضل نموذجين لهذا الكلام في تصوير المدينة العربية هما روايتا طالب عمران (من خلال تأجيج مُتخيَّل الحرب) وبوعلام صنصال (من خلال الإصرار على مُتخيل الإرهاب المُنظم).

والواقع أن روايات الأعرج ونصرالله وصنصال والسعداوي وكذا كثير من قصص ناجي تقدم كلها صورا ديستوبية للمدينة، صورا تؤجج الشعور بالحرج الذي أصبح علامة ثقافية في عصرنا، والذي قد تكون السينما قد لعبت في إشاعته دورا سلبيا كبيرا. المدينة في الوعي العالمي صارت فضاء للتناقض – كما أسلفنا – وفضاء لضياع الإنسان بدلا من كونها الجنة التي نزح صوبها الإنسان قديما بحثا عن نفسه، عن غده الأفضل وعن مُختلف السُبل لتحسين ظروف عيشه.

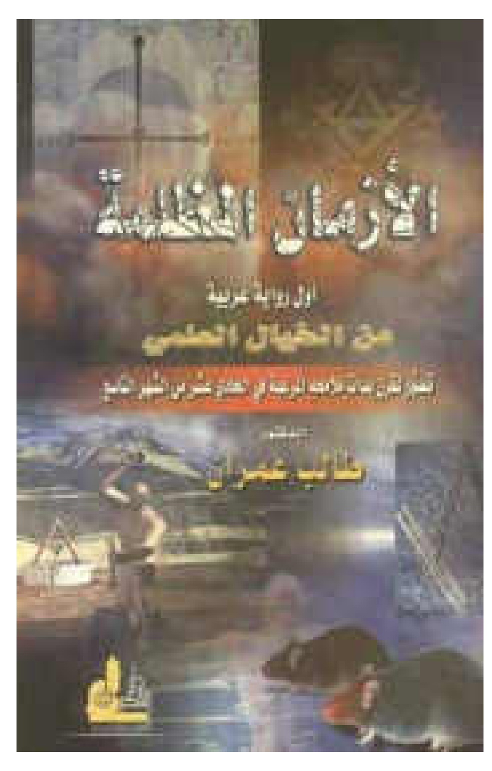
تحيلنا تمثيلات المدينة في الأدب العام (بعيدا عن الخيال العلمي) دوما على الرحلة الخائبة لتطوير حال البطل، ثم تحيلنا على الخيبة العميقة، في نوع من الحنين إلى مرحلة ما قبل الرحلة، وهذه ترسيمة مُنتشرة بقوة منذ رحلة التكوين التي يقوم بها "فلهلم مايستر" بقلم "غوته" حتى عشرات الحالات البشرية التي بدأها "بلزاك" واستشرت في الأدب العالمي بعده.

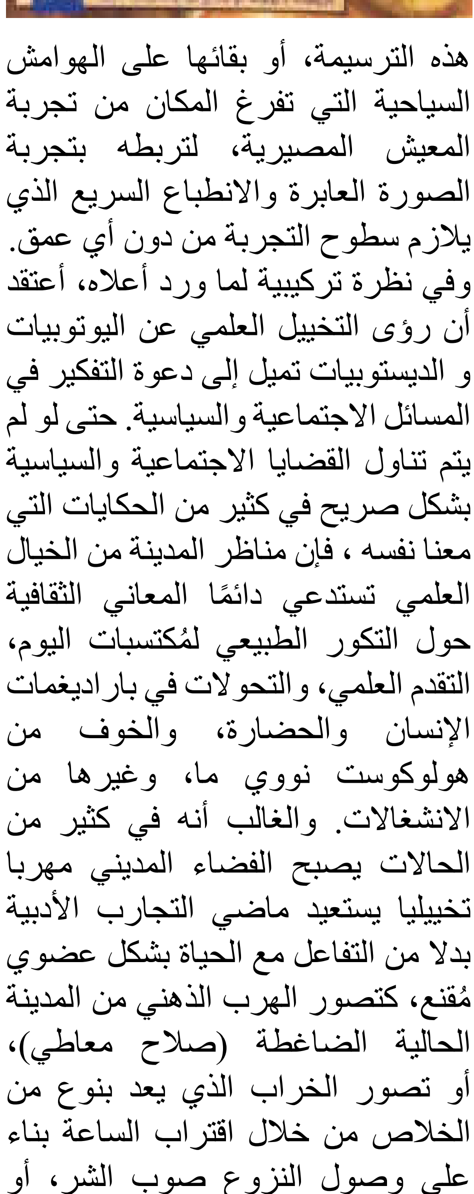
التمثيل نفسه سوف نجده لدى الأعرج مثلا أين تظهر القلعة التي تظهر أيضا في رواية بوعلام صنصال، وأين نرى باريس ومطارها، ثم نجد إطارا مكانيا يتقاسمه تخييل جورج أورويل (القلعة، إحصاء الأنفاس، الرقابة المُفرطة، المتخيلات البوليسية ذات الشكل النازي أو الشيوعي) وصور مُستعادة بلا إبداع كبير لمُدن اليوم الكبرى. الصورة نفسها نجدها معكوسة لدى بوعلام صنصال مع "غرائبية" ما في الإطار تغازل القارئ الغربي على أيامنا (ولنتذكر بأن الرواية مكتوبة باللغة الفرنسية في الأصل): مدينة تكنولوجية في أعماق الصحراء؛ هي المُسماة "أبيستان" وهي مدينة تحيل على الحياة البدوية للعرب بقدر إحالتها على الفضاء التكنولوجي الذي تبثه السينما في تمثلات الغد. صورة كانت قد ظهرت لدى الكاتب عز الدين ميهوبي في روايته "اعترافات أسكرام" باسم (تام سيتي) ولكنه كان ظهورا باهتا بلا أي تركيز عدا الصورة التقريبية لمدينة دبي مزروعة بتمحّل واصطناع في صحراء الجزائر حيث توجد مدينة الطوارق العريقة 'تامنغست".

يبدو أننا لم نخرج من ثنائيات تجعل الوعي بالمدينة وعيا إكزوتيكيا يستعيد تصورات تبدو موجهة لمُشاهد أجنبي بدلا من كونها نابعة من تجربة تُحقق الشرط الرئيس لتجربة المكان "الحميمية"، وعلينا ألا نُخطئ فنحسب الحميمية علاقة رائقة دائما، بل علينا أن نفهم من الحميمية اللصوق العاطفي (انجذابا ونفورا) بالمكان... فلكي يكون المكان حاملا للدلالة، عليه أن يتذاوب والتجربة البشرية المُكثفة، تجربة الاستغراق والتماهي والتحول النفسي، بدلا من بقائه على رصيف المُشاهدة الاستعراضية؛ وجل الأعمال التي استعرضتها تنتمي إلى

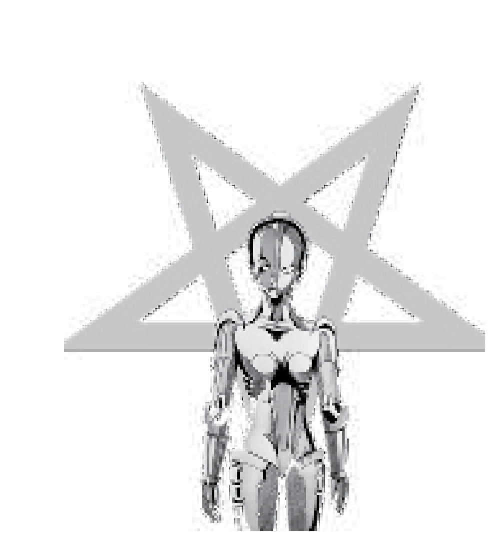








هذه الترسيمة، أو بقائها على الهوامش السياحية التي تفرغ المكان من تجربة المعيش المصيرية، لتربطه بتجربة الصورة العابرة والانطباع السريع الذي يلازم سطوح التجربة من دون أي عمق.
وفي نظرة تركيبية لما ورد أعلاه، أعتقد أن رؤى التخييل العلمي عن اليوتوبيات و الديستوبيات تميل إلى دعوة التفكير في المسائل الاجتماعية والسياسية. حتى لو لم يتم تناول القضايا الاجتماعية والسياسية بشكل صريح في كثير من الحكايات التي معنا نفسه ، فإن مناظر المدينة من الخيال العلمي تستدعي دائمًا المعاني الثقافية حول التكور الطبيعي لمُكتسبات اليوم، التقدم العلمي، والتحولات في باراديغمات الإنسان والحضارة، والخوف من هولوكوست نووي ما، وغيرها من الانشغالات. والغالب أنه في كثير من الحالات يصبح الفضاء المديني مهربا تخييليا يستعيد ماضي التجارب الأدبية بدلا من التفاعل مع الحياة بشكل عضوي مُقنع، كتصور الهرب الذهني من المدينة الحالية الضاغطة (صلاح معاطي)، أو تصور الخراب الذي يعد بنوع من الخلاص من خلال اقتراب الساعة بناء على وصول النزوع صوب الشر، أو الاعتراف بالخلل والفساد والتفتت التام للفضاء كأنظمة تتسلط على فعل التمثيل من خلال التسليم بالأمر الواقع (صنصال، طالب عمران، الأعرج، السعداوي)، أو حتى النكوص صوب ماضٍ ما يفترض أنه قد شكل لحظة سعادة ولو داخل النصوص فقط (والماضي مسألة نصية دائما كما نعرف).
وكنقطة نود التوقف عندها أعتقد أنه من الضروري التذكير بغرق تمثلات الفضاء المديني في الخيال العلمي العربي في التمثيلات الآتية من السينما الغربية؛ والأميركية تحديدا. ففي كل منعرج تخييلي صوب الديستوبيات الغرائبية كما سميناها يظهر لنا التأثير الهائل الذي أحدثه فلم فريتز لانغ المرجعي متروبوليس (1927م) على الأفلام التي ستليه، وعلى القصص والروايات نتيجة لذلك. فالمُتتبع سيلاحظ الكم الهائل من المُدن الشبيهة بمدينة متروبوليس، وكيف أن جمهرة مُحترمة من الديستوبيات الأدبية ليست شيئا سوى استجابة مُباشرة لرؤية لانغ التشاؤمية البائسة للمُستقبل. وبشكل عام ، يمكننا القول: بأننا شهدنا في العالم كله غلبة الديستوبيا على اليوتوبيا في أدب الخيال العلمي كما في سينماه.
وربما يمكننا أن نُحدد في الختام، فنقول: إن هنالك تنويعين فقط شهدناهما في الرؤية الكافكاوية لمُدن المُستقبل التي تتبع ترسيمة فريتز لانغ: الأول هو تحول المدينة إلى بناء إليكتروني ودخول الصور الإليكترونية والمشهدية الافتراضية إلى ساحة التخييل العلمي، والثاني هو هيمنة نموذج المدينة الآسيوية كنموذج لكل مدينة مُستقبلية. بل إن بعض المُختصين يتحدثون عن الخيال الإليكتروني، ويجعلونه يسكن المُدن الذكية التي يبشر بها مُهندسو الغد كثيرا، والتي نعلم اليوم بأنها قد تحولت إلى واقع جزئي ربما يشي ويتعمم فيشمل كل قطاعات الواقع والحياة.





لعبة النور والظلام في تمثيلات المدينة في رواية: "سطوح أرسول" للروائي الجزائري محمد ديب

د. لونيس بن علي
الجزائر

ظلّت صورة "محمد ديب" (1920 – 2003م) لصيقة بثلاثيته الواقعية (الدار الكبيرة)، (الحريق)، و(النول) التي رصدت الواقع الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي، وما كان يعانيه الجزائريون من المُمارسات الاستعمارية، كما أنها رصدت تطوّر الوعي الثوري في جزائر ما قبل الثورة وأثناءها. ومن خلال هذه الثلاثية بإمكاننا أن نرصد علاقة ديب بالمكان؛ مدينة تلمسان في رواية (الدار الكبيرة) و (النول) وريف (بني بوبلان) في (الحريق)، إذ كان توظيفه للفضاءين (المدينة/ الريف) قد ساهم في إبراز علاقة نشوء الوعي الوطني بهما؛ ففي المدينة كان الفتى عمر يعيش بين الفرنسيين ويكتشف كل يوم اختلافه عن غيره من الفتيان الفرنسيين لا سيما في المدرسة. أما في الريف فقد اكتشف رحابة المكان، لكن في المُقابل كان يعايش مُعاناة الفلاحين من ظلم الكولون، وكانت تلك المُعاناة سببا في بداية تفتق الوعي الثوري لديهم.

غير أنّ ديب، وبعد استقلال الجزائر غيّر أسلوب الكتابة، ودخل في تجربة روائية مُختلفة، اتسمت بالتجريب. وقد حاول بعض النقاد تفسير هذا التحول بربطه بتجربة الروائي مع المنفى الأوروبي، علما أنّ السلطات الفرنسية قد نفته خارج الأراضي الجزائرية بسبب نشاطه السياسي وأفكاره.

ما ميز تجربة ديب أنها أصبحت بعد الاستقلال تتجه نحو الداخل، كما لو أنها ردة فعل من قسوة المنافي وما تخلفه من انكسارات نفسية ومن أسئلة مُؤرقة.

كتب الباحث الجزائري (يوسف الأطرش)، وهو أحد أهم المُتخصصين في أدب محمد ديب، أنّ هذا الأخير، وبعد استقلال الجزائر، نحا بالرواية إلى أفق رمزي، مُوغل في الرؤى الحلمية، مُستثمراً في تلك المناطق المتوترة في الذات؛ ففي روايته (من يتذكر البحر؟) نكتشف أسلوبا مُغايرا للأسلوب الواقعي، فجاءت الرواية أقرب إلى نوع الخيال العلمي، مُعبّرة عن علاقة الفرد بالوطن داخل منظور رمزي وكابوسي.[1]

في روايته (سطوح أرسول) 1985م (ترجمها إلى اللغة العربية محمد ساري)، والتي هي الرواية الأولى التي تُشكل الثلاثية الشمالية (إغفاءة حواء) و (ثلوج الرخام)، نتعرّف إلى شخصية (عايد) الذي غادر مدينته التي تقع في الجنوب (جنوب ماذا؟) والتي تسمى (أورسول) أو (أرض الذهب) إلى مدينة شمالية تدعى (جاربير)، ليكتشف بأنّه محكوم في مصيدة المدينة الشمالية، بعد أن رفضت سُلطات بلده عودته إلى أرض الوطن. ستبدأ رحلة (عايد) الشاقة في دروب السؤال الكبير: من يكون؟

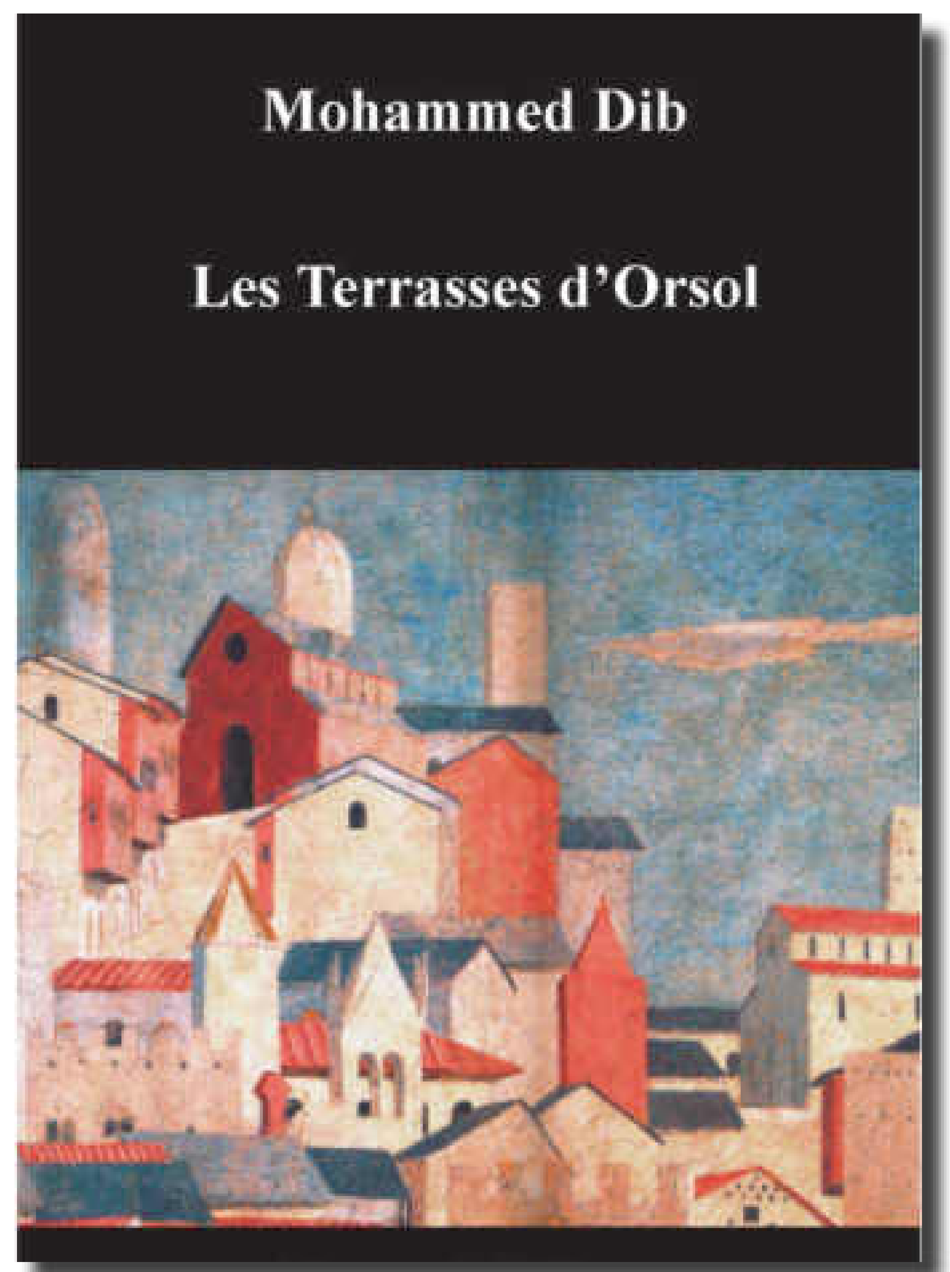
تروي رواية سطوح أرسول عن قصة عايد، وهو أستاذ وربّ أسرة تتكوّن من زوجته (عايدة) وابنته (إيلما). تنقلب حياته إثر تشخيص طبي يكشف عن إصابته بمرض السرطان، وسيكتشف بعدها أنّ التقرير الطبي لم يكن دقيقا، لكن بعد فوات الأوان، فقد قررت زوجته الانفصال عنه، لتتركه يواجه وحده هذا المرض الوهمي. يقرر عايد مُغادرة

مدينة أرسول، لتكون وجهته إحدى المدن الشمالية البعيدة تسمى (جاربير)، وهناك سيعثر على وظيفة تتمثل في كتابة تقارير عن المدينة يرسلها إلى سفارة بلده. في تلك الحياة الجديدة، سيعيد عايد اكتشاف ذاته من جديد، في رحلة بحث مُضنية عن أجوبة لأسئلة كثيرة تفتقت في وعيه. لم تكن حياته في جاربير سعيدة، خاصة بعد أن تحوّلت اقامته المُؤقتة إلى منفى قسري، بسبب رفض أجهزة الدولة في أرسول الاستجابة لطلباته المُتكررة بالعودة إلى أرض الوطن، ليجد نفسه في مدينة تحولت فجأة إلى مصيدة أطبقت عليه من جميع الجهات. سيغرق عايد في أسرار هذه المدينة، تارة بالبحث عن ذاته، وتارة أخرى بالبحث عن سرّ الحفرة الغريبة التي اكتشفها في المدينة، وتلك الكائنات الغريبة المُلتصقة بجدرانها كأنها تريد الخروج إلى العالم الخارجي. وأمام الصمت المُريب للجاربربيين التبس الأمر عليه، وساورته الشكوك حول هذه الحفرة: هل هي حقيقية أم هي مجرد هلوسة من هلوساته العقلية؟

ستبقى حقيقة هذه الحفرة مُبهمة، وستنتهي الرواية من دون أن تميط اللثام عن أسرارها. فهل هي جزء من لعبة الغموض التجأ إليها الروائي عن قصد؟ أم أنّ الروائيَّ نفسه يجهل الحقيقة؟ سيتعثر قارئ الرواية بفراغات وبياضات كثيرة، فمثلا لا يمكنه أن يعرف ما الذي كانت عليه مهمة عايد بالتحديد؟ وما الذي كان يكتبه في تلك التقارير؟ ولماذا رفضت الدولة قبول طلباته بالعودة إلى أرسول؟

استحالة الإقامة:

يحضر المكان في رواية ديب بين مدلولين: الفقدان والمنفى؛ فقد غادر عايد أرض الوطن (أرض الذهب) ليستقر في جارفير المدينة الشمالية الباردة الغامضة، لكنه سيكتشف أنّ المنفى مصيدة، بعد أن اكتشف بأنّ العودة إلى أرض الوطن باتت مُستحيلة لأسباب يجهلها. لقد فقد عايد ما سماه غاستون باشلار " ألفة المكان"؛ وبعد أن اكتشف تلك الحُفرة الغريبة في قلب هذه المدينة ازداد إحساسه بالغربة



وبالاغتراب.

طرح عايد منذ بداية الرواية أسئلة من طبيعة الهوية، تكشف عن طبيعة القلق الذي لازمه وهو يعيش حياته في مدينة جرفير، إذ تبدو المدينة على هدوئها، أنها لم تمنحه الهدوء الداخلي، بل دفعته إلى طرح أسئلة كثيرة، بدا عاجزا أمامها: **(من أكون بالضبط: آه، من أكون بالضبط! أنتظر أن يخبرني به أحد، أن يعلمني به أحد).** (الرواية، ص11)

إنه السؤال المركزي في الرواية، يزداد حدة كلما تقدمنا في قراءة يوميات هذا البطل الذي وقع في شِراك هذه المدينة، وقد عزّزت الرواية هذا التوجّه نحو إبراز طبيعة الذات المنفية من خلال عناصر كثيرة؛ فعايد منذ وصوله إلى جرفير استقر في غرفة بفندق يطلّ على مشهد بانورامي للمدينة، مع كل ما يحمله الفندق من دلالات اللاإقامة، فالفنادق وُجدت لأجل العابرين.

وبالإضافة إلى قيمة اللااستقرار، فمهنة عايد المُتمثلة في كتابة تقارير لصالح سفارة بلده كانت مهنة مُؤقتة، أي نفهم أنّ وجوده بهذه المدينة هو وجود مُؤقت. **(أتواجد في جرفير بقرار من حكومة بلادي، أشغل منصب... كيف يسمى تدقيقا؟ مُكلّف بمهمة، هكذا أسميه. هذه تسميتي، لأنني لا أشغله بصفة رسمية)**



(ص 19).
لقد اختار الروائي بطلا قلقا مسكونا بسؤال الهوية، إذ لم يعد قادرا على التعرف على نفسه، ليغرق في الرؤية العدمية **(فجأة لم أعد أرى جدوى لحياتي)** (ص23) حيث تحولت حياته الجديدة إلى ضرب من التسكع، فأضحى في تصوره شبحاً يجول شوارع مدينة تنام على أسرارها.

بين جرفير وأرسول:

مدينة جرفيل هي مدينة شمالية، وحسب (شارل بون) فهذه المدينة من صنع خيال ديب، فقد عُرف عنه قدرته على نحت الأسماء الغريبة، وما يُعرف عن هذه المدينة أنّ لا شيء يحدث فيها، فلا جرائم، ولا سرقات، ولا اعتداءات. سكانها يعيشون في صمت مُطبق، يتلاشى فيها النهار بسرعة. لكنه سيكتشف لاحقا أنّ جريمة واحدة وقعت في المدينة، ارتكبها رجل في حق زوجته وأبنائه قبل أن يقدم على الانتحار، لكن بعد عملية تحرٍ يكتشف أنّ الجريمة وقعت برضا من الضحايا، فزوجته من قررت بإرادتها ان تموت مع أبنائها. حتى طريقة الموت في هذه المدينة غريبة.
لقد اكتشف عايد أنّ مدينة جرفير تخفي حفرة عميقة وغامضة تسكن فيها كائنات غريبة. والغريب في الأمر أنّ لا أحد من سكان المدينة أراد أن يعترف له بوجودها، أو عن سبب وجودها. كتب تقريرا حول هذه الحفرة، لقد تحولت إلى هوس أصابه لغزها في مقتل، **(تبا لهذه الحفرة المُرعبة، إنها تؤرقني وتنغص راحتي)** (ص82). أصبحت الحفرة شغله الشاغل، لغزه الذي لا يتصوّر أنه سيغادر المدينة من دون أن يكتشف سرها الدفين. خاصة وأنّ سكان المدينة صمتوا عنها، ورفضوا أن يكشفوا عن حقيقتها.
أما مدينة أرسول فتحولت إلى مدينة مستحيلة، كما تحولت جرفير إلى مصيدة لعايد الذي لم تعد سلطات البلد تستجيب لمراسلاته. إنه نوع من تمديد لانهائي للإقامة المؤقتة في جرفير، لسبب كان يجهله، كان يطالب أن يُرجعوا له مدينته أرسول، حيث ترك ذاته القديمة هناك، وحيث الوجوه التي يعرفها.
لقد أقامت رواية (سطوح أرسول) لمحمد ديب بناءها للمكان على علاقة تقاطبية بين جربير وأرسول، لتبرز على نحو رمزي حالة التشتت التي أصابت عايد، كما لو أنّه سجين المسافة بين المكانين، في وقت لم يعد يشعر بالانتماء إليهما. فمن جهة غادر أرسول بعد الانهيار الهادئ لحياته

السابقة، وتعرّضه للهجران، فلم يعد له ما يبرر بقاءه هناك. ومن جهة أخرى اتجه صوب جربير للعمل ككاتب تقارير لصالح دولته قبل أن يكتشف أنّ المدينة الجديدة حرّكت المياه الباطنة داخله، بما يوحي أنّ أمورا جليلة كانت على وشك الحدوث. لم يعثر في جربير على سعادته، لهذا عندما طالب بالعودة إلى أرسول صُدت كل الأبواب في وجهه، فتحوّلت الإقامة المُؤقتة، إلى إقامة مُؤقتة أبدية، فأصبحت أرسول أقرب إلى الأسطورة.

لقد طالب عايد بحقه في العودة، بحقه في استعادة أرسول، لأنها الشيء الوحيد المُتبقي له، وهو المكان الوحيد الذي يستطيع فيه أن يفهم لغة الوجوه **(لم يبق لي عائلة، بقيت لي أرسول وأنتظر)** (الرواية ص 100). غير أنّ العودة محفوفة بألغام كثيرة: **(كيف سأجد أرسول بعد سنوات المنفى)** (الرواية ص95).

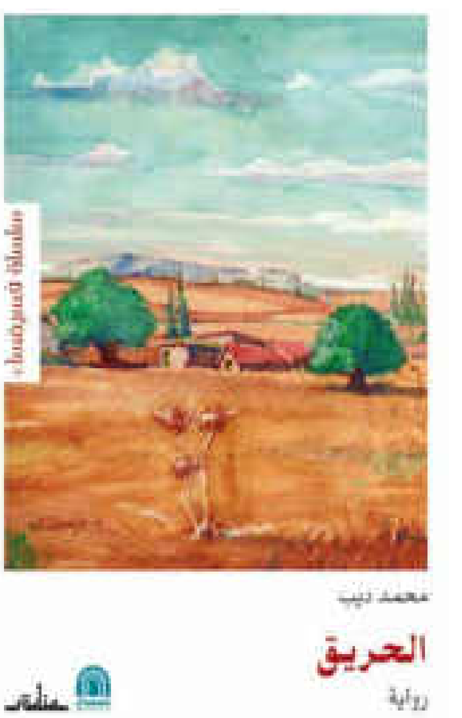
أقامت الرواية هذه التقاطبية المكانية على أساس توزيع دلالي للقيم التي يحملها الفضاءان؛ فجربير هي مدينة مُوغلة في الظلام، وغارقة في البرودة، وفي الغموض. أما أرسول فهي المكان المُضاء، الناصع بياضا، المُشمس، والمكشوف. وستساعدنا هذه الدلالة في فهم ظِلال المنفى.

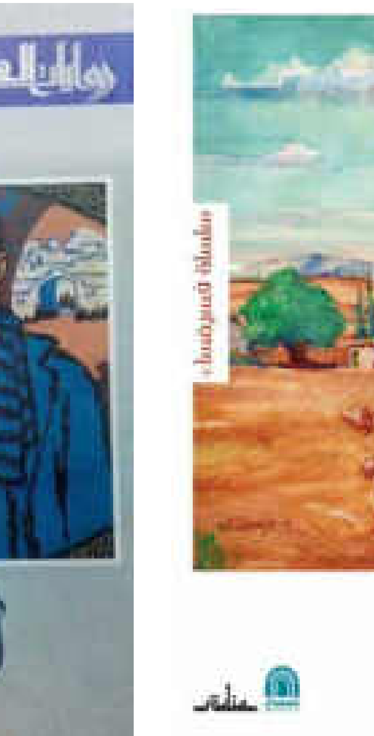
إنّ سؤال المنفى في رواية سطوح أرسول لم يكن مفصولا عن أزمة الفرد أمام سؤال (من أكون؟) كما أنّه لم يكن مفصولا عن البناء الفضائي وتوزيعه داخل الرواية، فقد نجح محمد ديب في تجسيد تشظيات الذات المنفية، وفي التغلغل إلى الطبقات السفلى من وعيها القلق. لقد تشكل المنفى في الرواية بوصفه استحالة الإقامة، وتمديدا لانهائيا لكل ما هو مُؤقت. ولقد وجدنا أن الحفرة الغامضة ليست إلا تعبيرا رمزيا عن الهوة السحيقة التي ابتلعت يقينيات عايد، فتركته ضحية لأسئلته المُفترسة، خاصة بعد أن اكتشف بأنّ العودة إلى أرسول لم يعد مُمكنا.

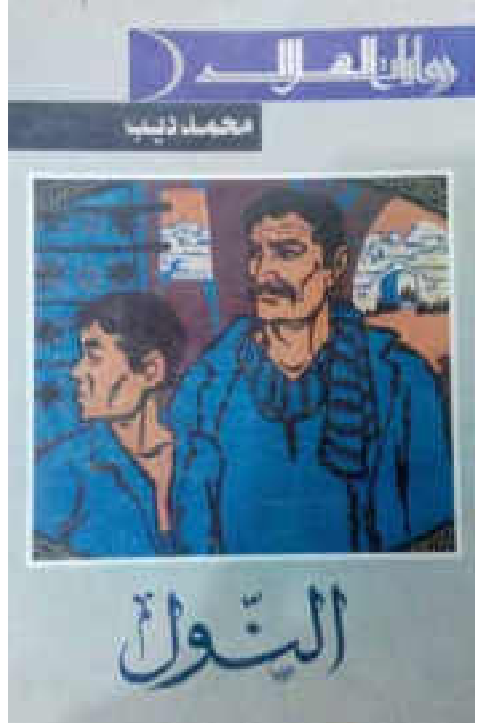
كان عايد بوصفه ذاتا منفية أمام رهان التحول العنيف، وهو الذي لم يعد قادرا على التعرّف إلى نفسه أمام المرايا. فانتقاله من أرسول إلى جاربير، لم يكن انتقالا من مكان إلى آخر، بل هو تحول من ذات قديمة انهارت بأكملها، إلى ذات جديدة فقدت جميع يقينياتها، ووجدت نفسها في رحلة بحث عبثية عن لغز الحفرة.

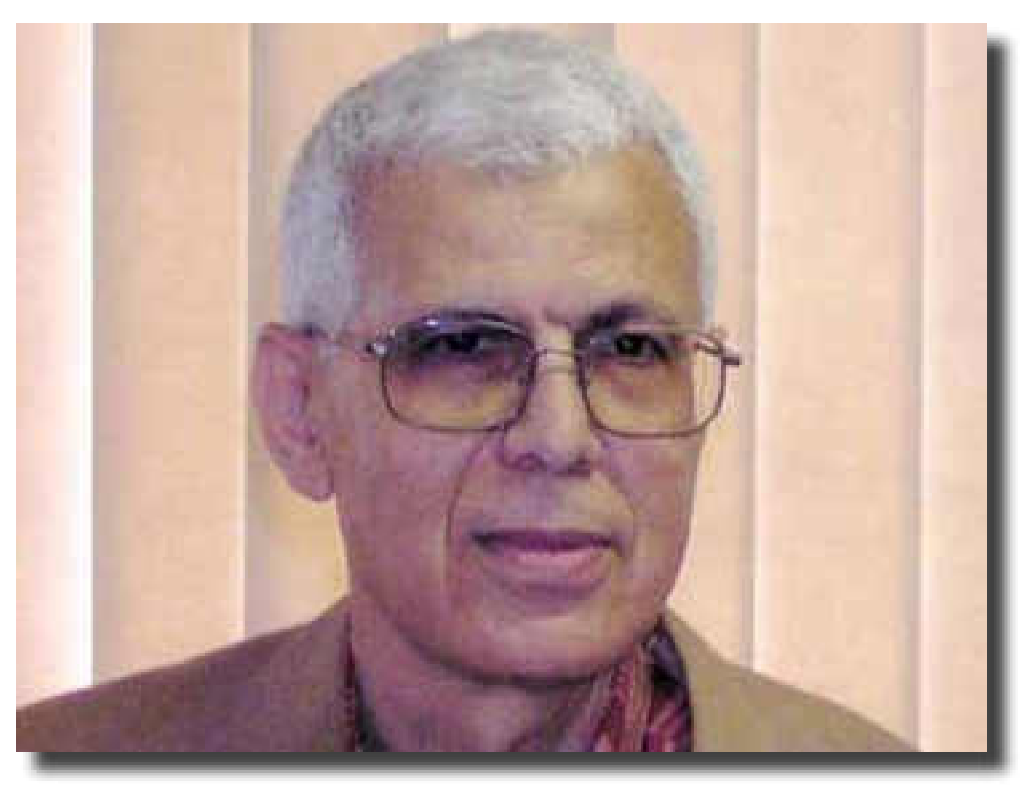
----

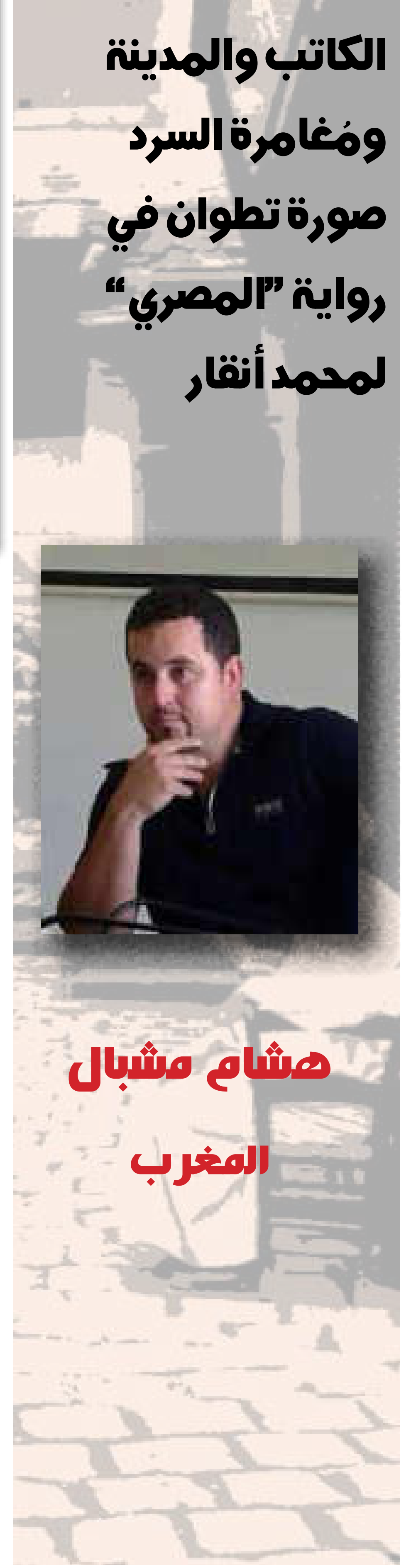
1) يُنظر: يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب العرب سوريا، ط01، 2004 م، ص94.











الكاتب والمدينة ومُغامرة السرد صورة تطوان في رواية "المصري" لمحمد أنقار

هشام مشبال

المغرب

أدرك البطل أحمد الساحلي في رواية "المصري" أن الكتابة هي الفعل الوحيد الذي سيجنبه الموت، فقرر كتابة رواية عن مدينته تطوان بإيحاء مصري على نحو ما فعل نجيب محفوظ مع قاهرته. لكنه في أثناء رحلة الكتابة سيواجه علله وعجزه ومصيره المحتوم الذي أرهقه وجعله يخوض مغامرة السرد من أجل الحياة. تولّدت رغبة هذه الذات في الكتابة إذن، في سياق إعجاب الساحلي بنجيب محفوظ. إن البطل الذي يفصل بينه وبين التقاعد أسبوع واحد، شعر باقتراب النهاية وأدرك أن مخلصه الوحيد هو كتابة رواية عن تطوان. لقد مثلت هذه الرغبة وهذا العشق أحد مُبررات صراع البطل ضد الزمن، ومجالا تكتشف فيه الذات عللها من أجل التأمل والتدبر.

إن هذا الهوى الشرقي أو المصري ممثلا في جعل نجيب محفوظ مثالا يُحتذى ونموذجا يُفتَتَنُ به، يشكل أداة لمقاومة العلل الداخلية والطبيعة والمجُتمع، وسبيلا للتواصل والانفتاح واكتشاف الذات. هذا العجز عبر عنه بطل الرواية أحمد الساحلي بقوله:

"حتى الجدران والسحنات خانتك فلم تسلم لك مقاليدها فكان انهزامك إزاء العتاقة وطلب العمق. الأسبوع سينتهي بعد ساعات معدودات، لم يبق لك سوى أن تتنازل عن عنادك الموروث عن سلالات غابرة وأن تفكر في الطريقة المثلى للتنازل. [...] تريد أن تضيف إلى ثرواتك ميزة الإبداع التي لم تستطعها؟ يكفيك أنك وقفت عند مشارف الحقيقة فلا تتجاوز حدك واعترف بهزيمتك. تطوان ستظل منتظرة فارسا آخر غيرك ليصوغها قصيدة جميلة أو رواية ساحرة.."[1].

يغوص الكاتب في رواية "المصري" في أعماق النفس الإنسانية العليلة التي تواجه الزمن وتخشى الموت؛ ذلك أن البطل العليل الذي يروم كتابة رواية عن مدينته المغربية "تطوان" بإيحاء مصري مثلما كتب نجيب محفوظ عن القاهرة[2] ،يخوض صراعا قويا ضد الزمن لينجز حلمه الثقافي. فقد استبد به الخوف من الموت من دون أن يحقق مشروعه؛ وليس أمامه سوى أسبوع واحد فقط لينهي حياته العملية ويتقاعد. هكذا تمثل الكتابة بالنسبة إليه تحديا حقيقيا لتفادي المصير المحتوم. غير أن هذه الذات العليلة التي تعي صعوبة المهمة آمنت بما توفرت

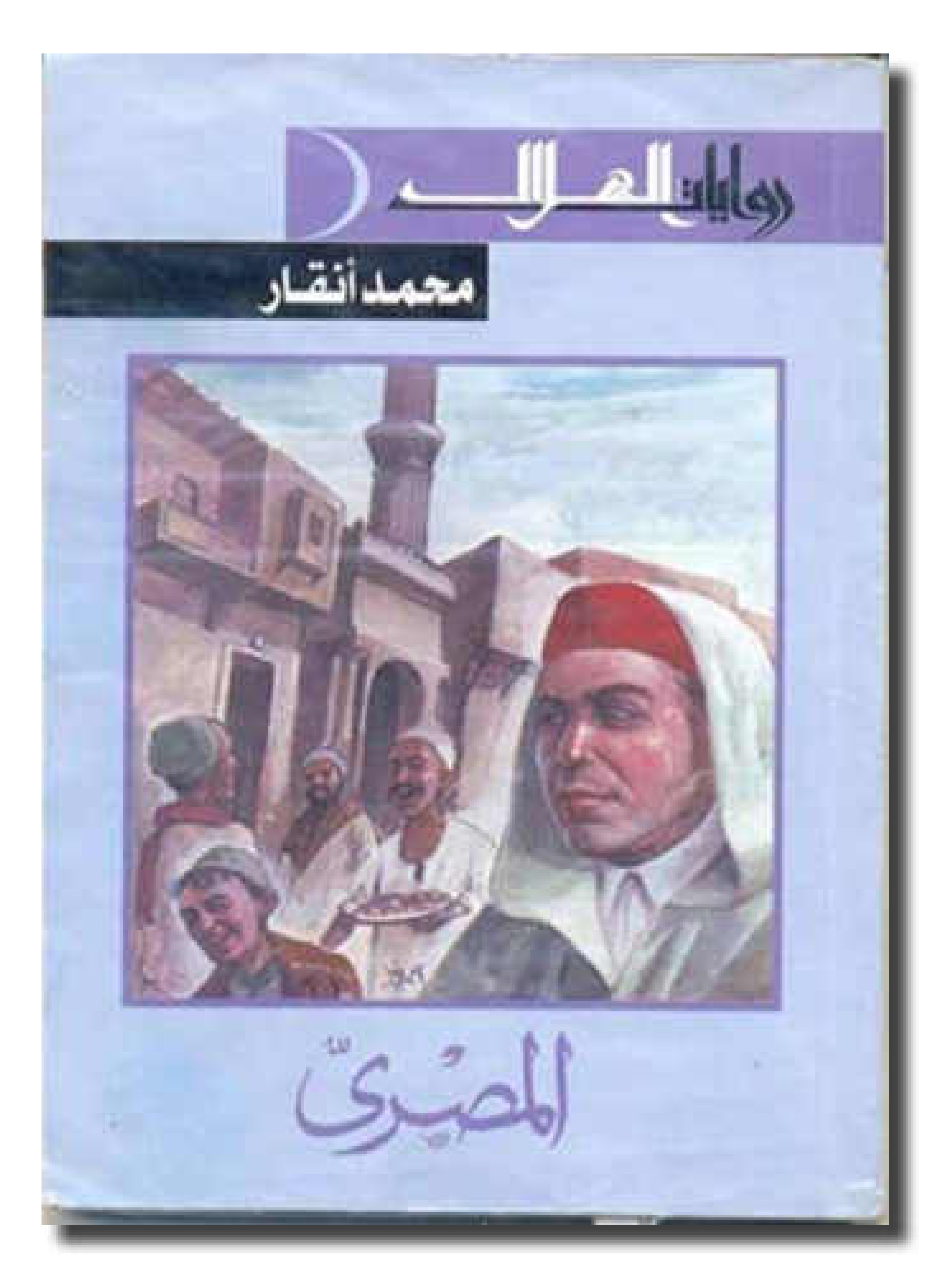
لديها من إمكانات وطاقات بقدرتها على إنجاز مشروعها الإبداعي، على الرغم من السمات العليلة التي تتصف بها؛ فشخصية الساحلي "ذات بنية هشة وضعيفة، سريعة التأثر بالمواقف الحزينة والأجواء الطبيعية، كما أنها تعاني ضروبا من الأدواء وتعاني حساسية مُفرطة نحو بعض الأطعمة، وتعاني ألوانا من الخوف منذ طفولتها، كما أن تصرفاتها تنم على البخل. ومن سمات هذه الشخصية أيضا الانغلاق وقلة التجربة"[3].

توحي جميع هذه السمات بعلة الذات وتقوقعها وعجزها عن التواصل مع المجتمع. إن عدم امتلاك الساحلي للقدرة الجسدية والنفسية حال دون أن يحقق بالكتابة ما حققه نجيب محفوظ. يروم هذا الصراع الوجودي الذي تخوضه الشخصية العليلة تأكيد قوة الكتابة في إثبات الذات وتمكنها من مجابهة الموت.

لقد سعى محمد أنقار من خلال هذه الرواية إلى إظهار الدور الذي اضطلع به الهوى المصري في إغناء المخيلة المغربية، وفي دفع كثير من الكتاب إلى تجريب مُغامرة السرد الروائي عبر هذا التأثير.

لقد قرر أحمد الساحلي المفتون بنجيب محفوظ وبالثقافة المصرية وبالقاهرة وعوالمها، أن يكتب عن مدينته تطوان رواية بإيحاء قاهري. صحيح أن البطل لم يزر القاهرة، مثلما لم يزرها الكاتب محمد أنقار، لكنه استوحى عبر خياله، وعبر تأثير الأدب القاهري في مخيلته وافتتانه به، فكرة المغامرة السردية وحكي مدينته تطوان روائيا. كان الساحلي ينظر إلى تطوان باعتبارها مُثيرا قصصيا وحافزا روائيا، تمده بكل الخواطر والصور. لذلك قرر أن يخوض تجربة السرد عبر مُحاكاة النموذج المفضل بالنسبة إليه.

بيد أن حجم الفروقات الشخصية والتكوينية بين السارد ونجيب محفوظ، جعله مترددا حائرا في قراره، وفي إمكان نجاح تلك المغامرة السردية. فالسمات التي تكون صورة أحمد الساحلي تحول دون إمكانية انطلاقه الحر، لقد شعر أنه يُحمِّل ذاته أكثر من طاقته، وأنه ليس



مؤهلا لهذه المهمة الإبداعية الكبيرة. دفعه هذا التردد إلى خوض رحلة الشك والتأمل في الأماكن والشخصيات، وكان مدفوعا بحافز قوي، لقد أراد أن يعوض كل ما فاته في سنوات عمره. كان يحلم بإنجاز ذاتي حقيقي يشعره بالطمأنينة على نحو ما كان يخاف أن تبقى مدينته "من دون رواية"[4].

يشعر الكاتب أن المدينة التي يهواها تتغير ملامحها وخصوصيتها شيئا فشيئا، فتلك العتاقة الآيلة للاندثار، والتي يطمح الساحلي إلى إنقاذها روائيا عبر التصوير، كانت حافزا سرديا ليخوض مغامرة السرد. إنه يعاني من جهتين؛ العجز في كتابة رواية عن المدينة من جهة، والصراع ضد الزمن المتبقي من جهة أخرى. لم يعد أمام الساحلي فسحة زمنية كبيرة ليحقق رغبته، إنه يشعر أن تحقيق حلم الكتابة هو المنقذ الحقيقي له من الاندثار، والمنقذ الحقيقي أيضا لتطوان كي تُخلَّد روائيا.

لقد دفع الحلم المشرقي أحمد الساحلي إلى التسلح بذاكرته ومقروءاته وعشقه للثقافة المصرية في مواجهة وتحدي الموت. قرر الكتابة مُتسلحا بهذه الرغبة الجامحة في تصوير مدينته روائيا. هكذا خرج إلى فضاءات تطوان ودروبها وأزقتها طلبا "لحقيقتها" ومحاولة للسيطرة على سماتها. كان يتوخى كتابة رواية عن تطوان بنفس روائي مختلف تخلو لغته

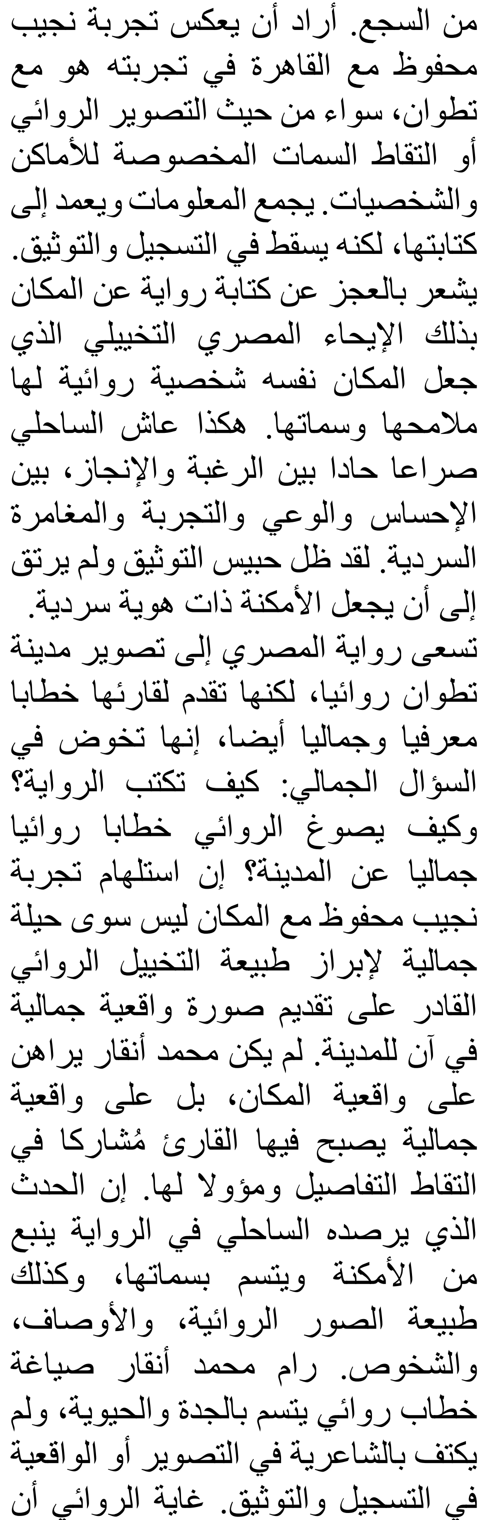
من السجع. أراد أن يعكس تجربة نجيب محفوظ مع القاهرة في تجربته هو مع تطوان، سواء من حيث التصوير الروائي أو التقاط السمات المخصوصة للأماكن والشخصيات. يجمع المعلومات ويعمد إلى كتابتها، لكنه يسقط في التسجيل والتوثيق. يشعر بالعجز عن كتابة رواية عن المكان بذلك الإيحاء المصري التخييلي الذي جعل المكان نفسه شخصية روائية لها ملامحها وسماتها. هكذا عاش الساحلي صراعا حادا بين الرغبة والإنجاز، بين الإحساس والوعي والتجربة والمغامرة السردية. لقد ظل حبيس التوثيق ولم يرتق إلى أن يجعل الأمكنة ذات هوية سردية.

تسعى رواية المصري إلى تصوير مدينة تطوان روائيا، لكنها تقدم لقارئها خطابا معرفيا وجماليا أيضا، إنها تخوض في السؤال الجمالي: كيف تكتب الرواية؟ وكيف يصوغ الروائي خطابا روائيا جماليا عن المدينة؟ إن استلهام تجربة نجيب محفوظ مع المكان ليس سوى حيلة جمالية لإبراز طبيعة التخييل الروائي القادر على تقديم صورة واقعية جمالية في آن للمدينة. لم يكن محمد أنقار يراهن على واقعية المكان، بل على واقعية جمالية يصبح فيها القارئ مُشاركا في التقاط التفاصيل ومؤولا لها. إن الحدث الذي يرصده الساحلي في الرواية ينبع من الأمكنة ويتسم بسماتها، وكذلك طبيعة الصور الروائية، والأوصاف، والشخوص. رام محمد أنقار صياغة خطاب روائي يتسم بالجدة والحيوية، ولم يكتف بالشاعرية في التصوير أو الواقعية في التسجيل والتوثيق. غاية الروائي أن يرصد التفاصيل والسمات، كان الإشكال الذي يؤرق البطل أحمد الساحلي، ما الذي يميز هذا المكان عن آخر؟ لذلك أدرك الكاتب أن التصوير الروائي هو الحل الأمثل لمعضلة الصدق والواقعية، إن قيمة الكتابة تتجلى في قدرتها على التصوير الفني الذي يوهم بالواقعية ولا يكتفي بالرصد والتسجيل، من هنا كان افتتانه بأدب نجيب محفوظ وواقعية خطابه السردي التخييلي.



تطوان

وإذا كان أحمد الساحلي فشل في كتابة رواية عن مدينة تطوان بإيحاء مصري، يتوخى رصد السمات والصور والتفاصيل على نحو تخييلي، فإن الكاتب محمد أنقار أفلح في كتابة رواية عن تطوان من خلال تصوير هذا العجز. إن مُغامرة السرد هنا اعتمدت حيلة سردية بلاغية توهم القارئ بالإخفاق، لكنها تنجح بالمقابل في صياغة خطاب روائي يعكس فكر الكاتب وذائقته الجمالية.



----

1) - المصري، دار الهلال، الطبعة الأولى 2003. ص:181.

2) يسمي رونيه جيرار هذه الوساطة في الرغبة أو الدافع إلى الكتابة بمثلث الرغبة؛ وهي الرغبة التي يمليها على الذات طرف آخر يتوسط العلاقة بين الذات الراغبة وموضوع الرغبة. على هذا النحو تصبح رغبة الساحلي في وصف تطوان نتاجا لافتتانه بنجيب محفوظ. مثلما افتتن ضون كيخوطي بالأدب الفروسي فأراد أن يكون فارسا في زمن انتهت فيه الفروسية. ومثلما افتتنت مدام بوفاري بالقصص الرومانسية التي أثرت فيها. والحق أن هذا التصور ينفي تماما ما دافعت عنه الرومانسية بخصوص أصالة الذات واستقلالها.

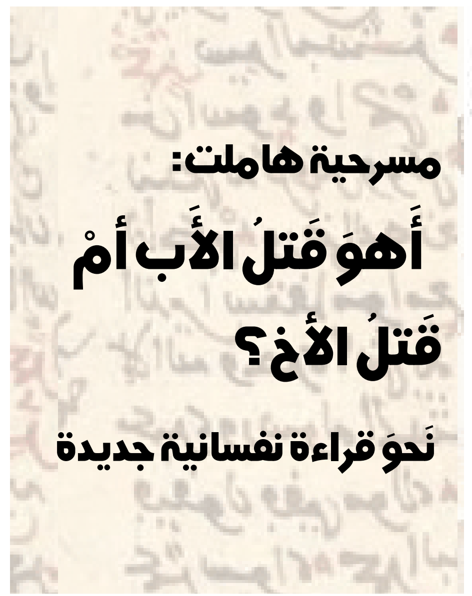
3) محمد مشبال، الهوى المصري، منشورات بلاغات، القصر الكبير، المغرب 2007، ص: 100

4) محمد أنقار. المصري. ص: 32.



عبد الرحيم إيقبي - سأرحل لأنني أحب، أكريليك على توال
بإذن خاص من الفنان



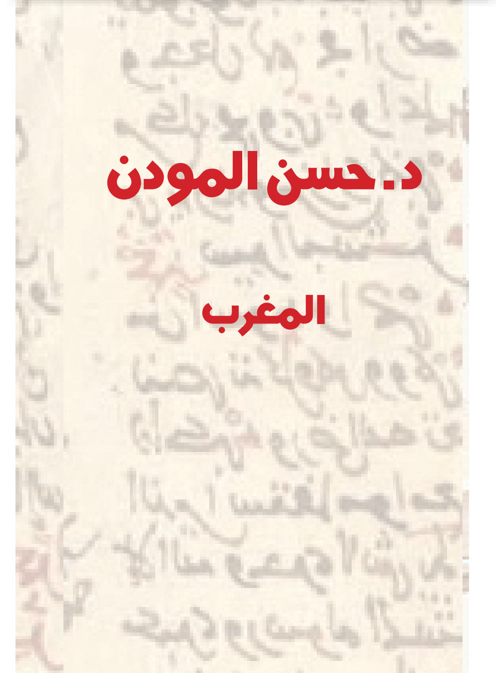


مسرحية هاملت:

أَهوَ قَتلُ الأَب أمْ قَتلُ الأخ؟

نَحوَ قراءة نفسانية جديدة





د. حسن المودن

المغرب

1 – من المعروف أن المعلِّم الأول للتحليل النفسي سيجموند فرويد، كما المعلِّم الثاني جاك لاكان، كلٌّ واحدٍ منهما على طريقته، يَعتبر أن مسرحية شكسبير الشهيرة: هاملت هي النصّ المسرحي الذي لابدّ من استحضاره عندما يتعلّق الأمر بمسألة قتل الابن للأب: ففي هذا النصّ التراجيديّ الحديث، كما في تراجيديات الإغريقيّ سوفوكل القديمة، يتعلّق الأمر بعقدة أوديب. وأسئلتنا تستهدف هذا الافتراض بالذات: في مسرحية هاملت، أيتعلّق الأمر فعلا بقتل الابن لأبيه؟ أهذه هي الجريمة الأساس في هذه المسرحية؟ هاملت، الابن، أهو موجود هنا من أجل قتل أبيه أم من أجل الانتقام لأبيه الذي قتله أخوه من أجل أن يستفرد بمُلكه وبزوجته، العشيقة والخائنة؟ أكان الصراع الأساس في هذه المسرحية بين الابن وأبيه أم بين الأخ وأخيه، ثم بين الابن وأخ أبيه؟ أليس الابن والأب باسم واحد، يا للصدفة! كأنهما شخص واحد، وعدوّهما واحد: كلاوديوس، الأخ/ العم؟ أليس الصراع الأساس قائما بين كلاوديوس وأخيه الملك هاملت وموضوعه هو المرأة؟ ألم يَعد الأب هاملت في صورة شبح من أجل أن يستأنف الصراع مع أخيه القاتل؟ ألم يكن السؤال الذي شَغل هاملت الابن هو: مَنْ يحقُّ له أن يَرث سلطة الأب ومُلكه، أهو الابن أم الأخ؟ ألم يواصل هاملت الابن صراعه إلى حدّ الموت من أجل أن يستردّ مُلك أبيه من عمّه أخ أبيه، وأن يمنحه هو لمن يشاء بعد مقتله؟ ألم يُشرِف هاملت الابن على مسرحية، وطلب حضور عمّه لمشاهدتها، من أجل أن يكشف فداحة ما وقع: أخٌ يقتل أخاه؟

لا شيء يمنع من أن نعود إلى نصٍّ أدبيٍّ اشتغل به محلّلٌ نفسانيٌّ سابقٌ، وأن نكتشف فيه حقيقةً غير التي ادَّعاها السّابقون، إذ بهذا نحافظ للأدب على طبيعته الجوهرية: أنه قابلٌ للتأويل باستمرار؛ ولهذا يدعو المُحلل النفسي والناقد الأدبي الفرنسي المعاصر بيير بيار باستمرار إلى أن نعود إلى قراءة النصوص الكبرى، وخاصّة تلك التي استند إليها التحليل النفسي.

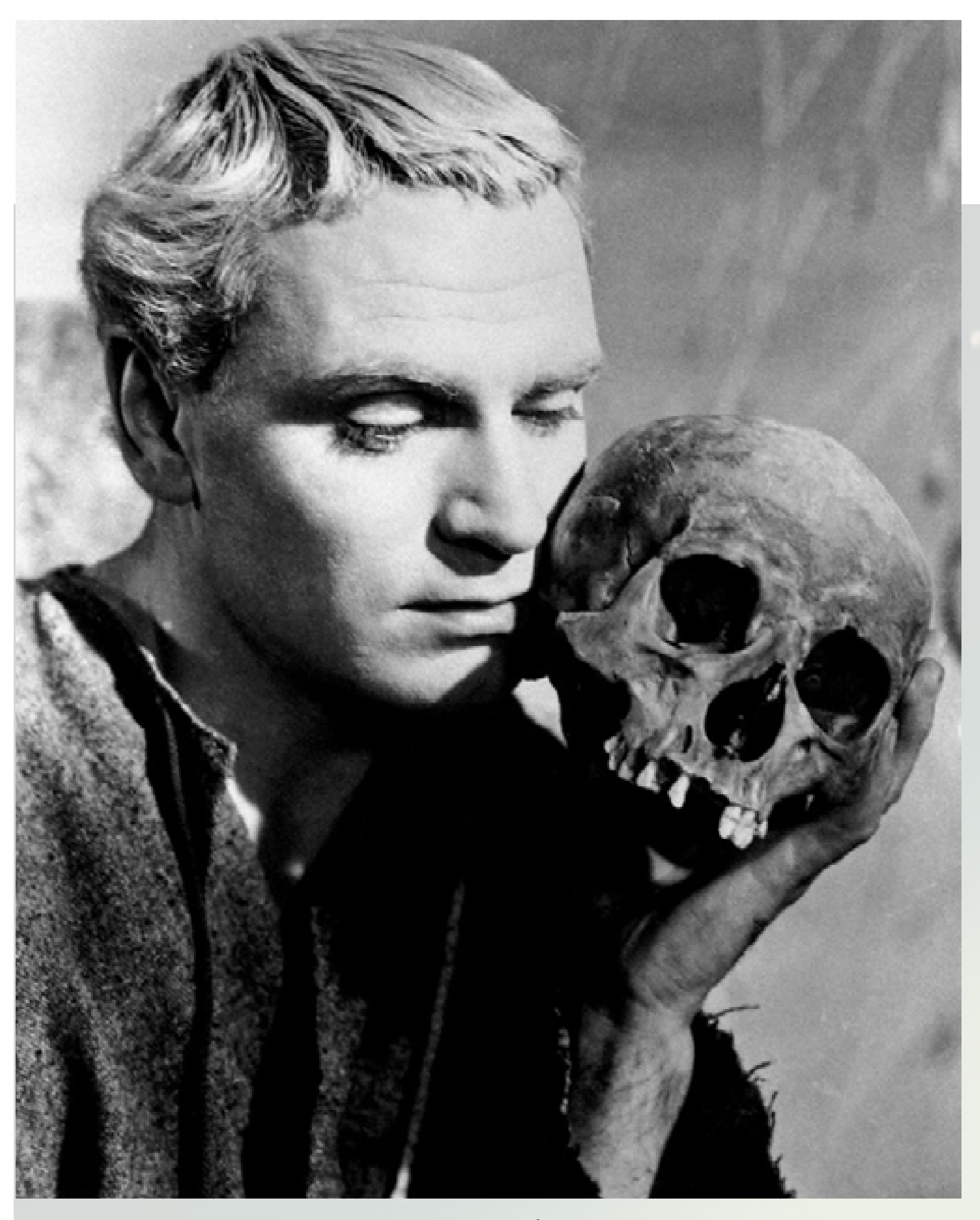
وهكذا، فمسرحية هاملت هي مقروءة من منظور المحلِّلين النفسانيين، وإن كان هناك من اختلاف بين المعلِّم الأول والمعلِّم الثاني حول الأب " الحقيقي" الذي يستحق القتل، فإن افتراضهما المُشترك هو أن قتل الأب من قبل ابنه هو الجريمة الأساس: يفترض فرويد[1] أنه إذا كان هناك من مانع منع هاملت من إنجاز فعل الانتقام، فإنه مانع لا يتعلّق بفكره الذي يمنعه من الفعل والتصرف، كما يدَّعي الكاتب الألماني الشهير جوته، بل لأن شبح أبيه الميّت كان قد طَلبَ منه أن يَقتل الرجل(عمّه كلاوديوس، أخ أبيه) الذي حقّق فعلا رغبته اللاواعية، أي قتل الأب والحلول محلّه إلى جنب الأمّ؛ وهو ما يعني أن هاملت هو أوديب، لكنه يجهل ذلك.. لكن لاكان[2] سينطلق من أن هناك شيئا ما غير واضح في رغبة هاملت؛ فقد تحقّق فعلا قتلُ الأب، لكن هاملت عَجزَ عن إنجازه، فهو فعلٌ يؤجّـله باستمرار، ولم يتمكّن من الاختيار، ولم يصل إلى اتّخاذ قرار، وظلّ يتردّد بين: أن يكون أو لا يكون، لأن ذلك هو السؤال بالضبط. وعكس فرويد، فإن لاكان يؤيّـد جوته، فالفكر هو الذي يمنع الفعل، وهو الذي يجعل الشقاء يدوم طويلا. لكنه - أي لاكان- يفترض أن ما يجعل هاملت متردّداً هو هذا الشيء الذي يجعل أمّــه مُرتبطة بقاتل أبيه، فكلاوديوس يُـجَـسّـد في عيون هاملت الفالوس الحقيقي، وإذا كان هناك من شيءٍ لابدّ من القضاء عليه، فهو هذا الفالوس الحقيقي، لأنه هو بالذات دالُّ القوة؛ وإذا كان هاملت متردّداً فلأنه يُدرك أن الذي ينبغي له أن يُـقــتَــل هو دالُّ القوة بالذات، وليس ذلك الشخص الذي يحتقره، أي الأب الحقيقي، ذلك لأن هذا المَلك الأب هو شيءٌ مِن لاشيء(" A king is a thing of nothing "). وهكذا، وعلى الرغم من هذا الاختلاف بين فرويد ولاكان في تعيين

الأب الحقيقي، فإن الأمر يتعلّق عندهما معاً بالعقدة نفسها: عقدة أوديب.

لكن فرويد ولاكان ليسا بالوحيدين اللذين تناولا مسرحية: هاملت من منظور التحليل النفسي، بحيث يمكن أن نسجّل مع الناقد والمحلّل النفسي بيير بيار [3] أن أكثر كتاب، بعد كتاب الإنجيل، شهد دراسات وقراءات لا حصر لها هو كتاب هاملت: فهو نصٌّ مفتوح ومُنفتح على قراءات مُتعددة، والحوار بين هذه القراءات والدراسات أشبه بحوار الصمّ، بحيث يمكن أن نتحدث – تبعا لبيير بيار – عن هاملتات وليس عن هاملت واحد، أي عن كائنات مُختلفة، بشخصيات غير مُتطابقة، وبنفسيات غير قابلة للمُقارنة: فإذا كان فرويد في أطروحته يَعدّ هاملت مُتردِّداً في قتل قاتل أبيه بسبب عقدة أوديب، فالقاتل لم يحقِّق إلا رغبة الابن اللاواعية في قتل الأب؛ وإذا كان جاك لاكان يُعيد هذا التردّد إلى أن الفالوس الحقيقي الذي يستحقّ القتل هو العمّ وليس الأب؛ فإن هناك قراءات أخرى، نفسانية وغير نفسانية، تتقدّم بأطروحات أخرى؛ ومن أهمّها قراءتان: الأولى تعود إلى بدايات القرن المُنصرم، وتعود إلى إيلا شارب(Ella Sharpe) التي تذهب إلى أن الأمر لا يتعلّق بتراجيديا التردّد، كما تذهب إلى ذلك العديد من التحليلات النفسانية، قدر ما يتعلّق بالعكس بتراجيديا التسرّع والاندفاع وفقدان القدرة على الصبر والانتظار [4]. أما الثانية فهي تعود إلى بداية القرن الجديد، وهي لبيير بيار، في كتابه السابق الذكر، الذي وعَد القاريء بأن يؤدّي دور المُحقِّق، وأن يعيد النظر في التحقيق، وأن يبحث من جديد عن المُجرم الحقيقي استناداً إلى قرائن وبراهين من داخل النصّ نفسه؛ ولكنه سينتهي إلى ما انتهت إليه الدراسات النفسانية المذكورة أعلاه: هاملت الإبن هو قاتل أباه بحجة أنه مارسَ القتل من قبل ومن بعد، وهو مَن دفَع حبيبته إلى الانتحار [5].

ولكن القراءة التي أتبنَّاها هي أبعد من كل تلك التحليلات النفسانية التي تتَّهم هاملت الابن، وهي أقرب من قراءة رونيه جيرار [6] التي تذهب إلى أن مسرحية هاملت تنتمي إلى تراجيديا الانتقام، ويمكن تفسيرها بمفهوم الرغبة المُحاكاتية: وهذا من المفهومات الأساس في أطروحتنا.

ولكن يمكن أن ننطلق من أن هناك دائما عناصر تكميلية يضيفها النقد، أي نقد، الى النص، واستكمال النص مَطلب ضروريٌّ في كلّ قراءة ونقد، وما يستكمله النقد النفسي ليس هو بالضبط ما قد يستكمله نقد اجتماعي أو غيره؛ ومن هذا المُنطلق، يمكن أن نتبنّى ما طرحته قراءة ظهرت أواخر التسعينيات من القرن المُنصرم(ص. جون دولوجي(.C Jon Deloge): كيف لقي هاملت الشيخ حتفه؟ 1996م)، بالشكل الذي يدعم ذهابنا إلى أن عقدة الأخوة هي ما يفسّر ما حدَث في مسرحية هاملت، وليس عقدة أوديب كما تفترض الدراسات النفسانية السابقة؛ وتبعاً لهذا المُنطلق، نستحضر ما تصوَّر جون دولوجي أنه حدَث بين الأخوين، كلاوديوس والملك هاملت، مضيفا بعض العناصر التكميلية التوضيحية (ما يتعلّق بهذا التصور أنقله عن كتاب بيير بيار المذكور أعلاه: ص -87 88): إذا كانت هذه المسرحية تقول إن كلاوديوس قد صبَّ سُمّاً في أذن أخيه، وكان ذلك سببًا في موته، أفلا يمكن اعتبار لفظة " سمّ" استعارة، فالسمّ هو ذلك الكلام الذي صبّه كلاوديوس في أذن أخيه:



هاملت - سير لورانس أوليفييه- فيلم 1948م.-

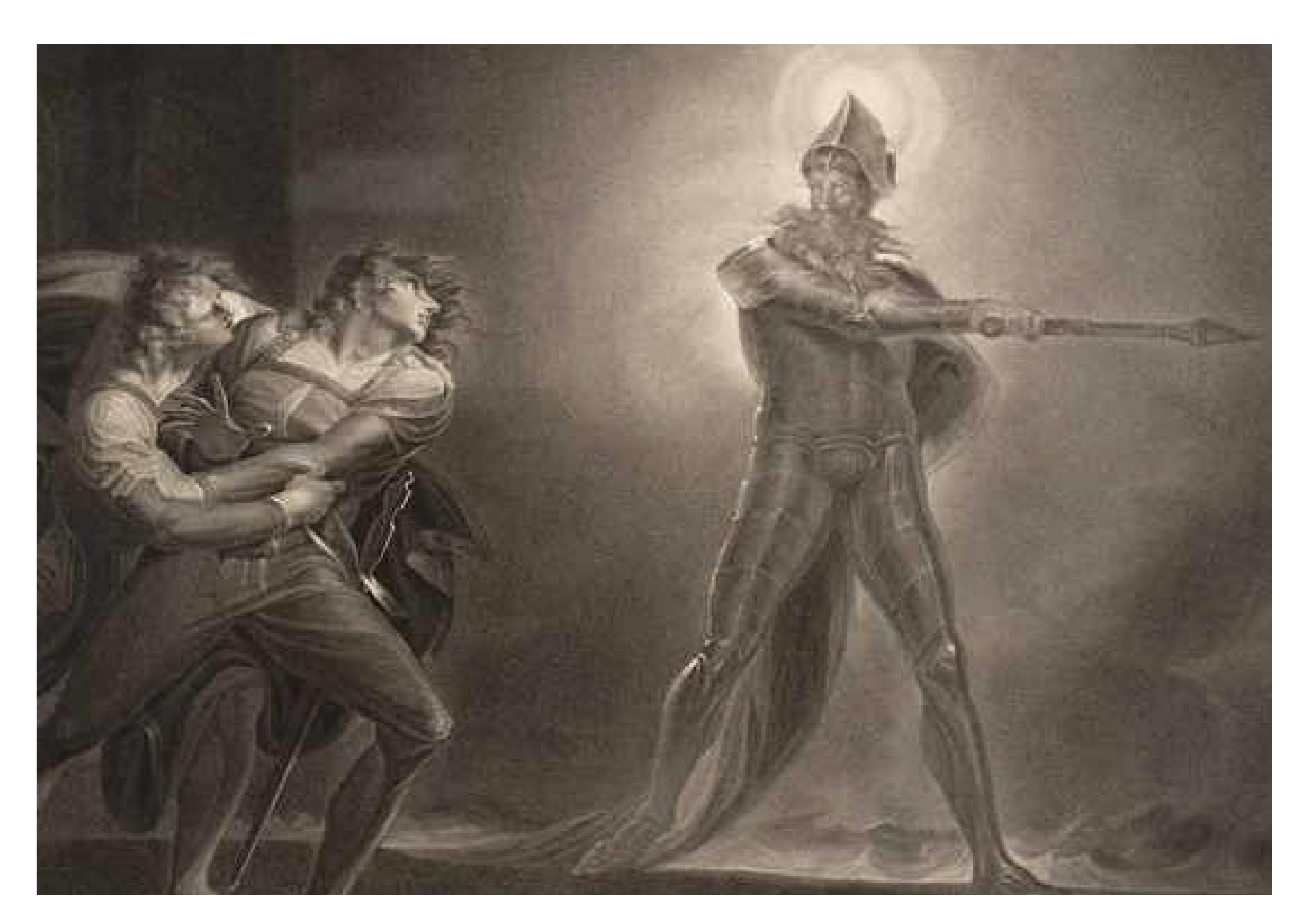
" انتبه يا أخي وافتح أذنيك جيدا، تلك المرأة التي تظنّها زوجتك هي امرأتي، وذلك الولد الذي تظنه ابنك هو ابني، نعم هذا مُزعج ومُخجل ومُرعب! لكن الأمر هكذا، وسأتكلم وسأفضحك والعالَم كلّه سيعلَم بهذا الأمر وستكون فضيحة، إلا إذا اخترت أن تنزاح عن الطريق بشرف، موتك مُقابل أن يعيش ابني بشرف، وأن يبقى اسمك على شرف، وهذا سمّ اشربه، وسيعدّ الناس ذلك حادثة، فما رأيك يا أخي؟!".

وبهذا الافتراض، ألا يحقّ لنا أن نتساءل: أيتعلّق الأمر بعقدة أوديب، أي بقتل الابن لأبيه، أم أن الأمر يتعلّق بعقدة أخرى، نسمّيها عقدة الأخوة، أي أنها تتعلّق بقتل الأخ لأخيه؟

2 - وحتى إن افترضنا أن مسرحية هاملت تنتمي إلى تراجيديا التردّد، فإن السؤال الأساس الذي ظلَّ يَشغل فكر هاملت، وجعله مُتردِّداً عاجزاً عن الفعل هو: كيف لأخ أن يقتل أخاه، وأن يخون الأخوة، وأن يحوّل زوجة أخيه الى عشيقة قبل أن تصبح زوجته بعد تصفية أخيه؟ كيف لزوجة/ أمٍّ أن تخون زوجها مع أخيه، أن تخون زوجها الأب مع أخيه، أن تتزوج أخ زوجها بعد وقت قليل من وفاته؟ وبعبارة أخرى، فإننا نفترض أن سؤال الأخ، لا سؤال الأب، هو الذي تثيره مسرحية شكسبير، لأن الجريمة الأساس موضوع المسرحية هو قتل الأخ لأخيه، وهاملت الابن موجود هنا من أجل الانتقام لأبيه، وليس صدفة أن يكون اسم الابن واسم الأب اسما واحداً: هاملت، كأن الأمر يتعلّق بشخص واحد، والخصم واحدٌ أيضاً: الأخ/ العمّ الذي قتل أخاه من أجل تلك المرأة: الزوجة / الأمّ؛ فكأن الأب قد عاد من خلال ابنه لكي يواصل الصراع مع أخيه القاتل، ولم يعد من المُمكن أن يعود من خلال جسده المادي، فعاد في صورة شبح، عاد روحا تقمّصت الابن من أجل أن يستمرَّ الصراع بين الأخوين، من أجل أن تظهر



سارة برنارد في دور هاملت



حقيقة الأخ القاتل؛ وفي هذا الإطار، يمكن أن نستحضر مفهوم التحويل(-trans fert) الذي أثاره جاك لاكان في إحدى مُحاضراته المذكورة في هامش أعلاه.

3 – لنستعد الأحداث من خلال مُلخَّص وجيز للمسرحية[7] يكشف أن الأمر لا يتعلّق بصراع بين الابن والأب، بل بصراع بين الأخ وأخيه يتطور إلى صراع بين العمّ وابن أخيه:

هاملت الطالب الجامعي، وصله خبر وفاة أبيه، فعاد إلى إلسينور(قلعة في الدانمارك) لحضور جنازته. عاد حزيناً كئيباً، لكنه سيصاب بصدمة أخرى: اكتشف أنّ أمّه قد تزوّجت من عمّه كلاوديوس. هذا الزواج بالنسبة إليه شيء غير مقبول، ولا يمكن استيعابه، هو إثم كبير بلا شكّ؛ والأسوأ منه جلوس عمّه على العرش مع أنه هو الوريث الشرعيّ. ولذلك كلّه، كان هاملت يَشعر بأن هناك شيئاً قذراً قد حدَث في القصر.

وفي ليلة شتاء مُظلمة، صعد هوراشيو(زميل هاملت في الدراسة) إلى سور القلعة ليقابل الحارسيْن, وإذا بهما يخبرانه بأنّهما شاهدَا طيفاً أو شبحاً يسير على سور القلعة تشبه ملامحه ملامح الملك الراحل. ثمّ شاهده هوراشيو، فقرّر على الفور إبلاغ هاملت بالأمر، ليصعد هاملت مع هوراشيو إلى السور، فتتأكّد شكوكه خاصة عندما كلّمه الشبح الذي أكَّد له أنه فعلاً روح أبيه، وأنه قد قُتل على يد أخيه كلاوديوس بصبّ السمّ في أذنه خلال نومه، ثمّ طالبه بالانتقام ممَّن اغتصب عرشه وتزوّج من أرملته، كما طالبه بألاّ يتعرّض لأمّه وألاّ يضايقها حتى تقرّر السماء مصيرها. وهكذا، أقسم هاملت على الانتقام لأبيه وأقسم هوراشيو والحارسان أيضاً على إبقاء السرّ بينهم، خاصّة وأن هاملت قد قرّر التظاهر بالجنون، مكرّسا نفسه للثأر من قاتل أبيه.

كان الملك كلاوديوس والملكة جرترود على قلقٍ من هاملت بسبب سلوكه الشاذ والغريب، وهما يحاولان اكتشاف السبب، ولذلك سيوظّفان صديقين لهاملت، روزنكرنتز وغلدنسترن، لمُراقبته. وعندما قال أحد رجالات البلاط إن هاملت ربما قد جُنّ بسبب حبّه لابنته، أوفيليا، قام كلاوديوس بالتنصت على حديثه إلى هذه الأخيرة: عندما قابلها هاملت تصرّف أمامها كالمجنون وليس كالعاشق، إذ اقترح عليها أن تصبح راهبة، بل وأعلن رفضه لفكرة الزواج.

أراد هاملت أن يفحص حقيقة الطيف(الشبح) وجريمة عمّه، لذلك استغلّ وصول مجموعة من المُمثلين المُتنقلين إلى إلسينور، فطلب منهم القيام بتمثيل مشهد يشبه تتابع الأحداث التي أدّت إلى اغتيال أبيه: إنْ كان كلاوديوس مُذنباً، فإنَّ تصرفاته ستفضحه.

وعندما وصلت لحظة القتل على المسرح،

قام كلاوديوس بمُقاطعة المُمثِّلين، ثمّ نهض غاضباً وترك الغرفة. وبذلك، اتّضح لهاملت وهوراشيو أن هذا التصرف ما هو إلاّ حجة على ذنبه، وأنَّ على هاملت الانتقام لموت أبيه فوراً، فالحقيقة واضحة: أخٌ قتل أخاه لكي يستحوذ على مُلكه وزوجه.

ذهب هاملت إلى قتل كلاوديوس فوجده يصلّي، وبما أنه اعتقد بأن قتل كلاوديوس خلال صلاته سيرسل روحه إلى الجنّة وهو يريد إرسالها إلى الجحيم، ولأنّه اعتبر أن ذلك لن يكون انتقاما كافيا، فلذلك كله قرّر الانتظار. وبهذا أصبح كلاوديوس مذعوراً من جنون هاملت وخائفاً على سلامته، فأمر بإرساله إلى إنجلترا.

تتحدّث الملكة غرترود إلى بولونيوس حول تصرّفات هاملت الغريبة وأسبابها. وكان هاملت آتيا لمواجهتها، وعندما وصل، اختبأ بولونيوس خلف ستارة، وبولويوس هذا واحد من ضمن حاشية الملك، وله ابن يُدعى لرتيس المتواجد حالياً في فرنسا، كما له ابنة تدعى أوفيليا، هي المتيّمة بحبّ هاملت. وبّخ هاملت أمّه ولامها على زواجها السريع من عمّه واعتبر ذلك إثما كبيرا؛ ثمّ سمع صوتاً خلف الستارة، فاعتقد هاملت أن عمّه هو المختبئ، فقام بطعنه قاتلا بولونيوس.

قرّر الملك نفي هاملت إلى إنجلترا، وأرسل معه روزنكرنتز وغلدنسترن، وهما زميلان سابقان لابن أخيه، أحضرهما من ألمانيا حتى يراقبا هاملت. وبعث الملك كلاوديوس مع روزنكرانتز وغلدنسترن رسالة مختومة إلى ملك إنجلترا. وخطة كلاوديوس، التي هي أكثر مِن مُجرَّد نَفْيٍ لهاملت، تُطالب ملك إنجلترا بقتل هاملت عند وصوله.

لكن الأمير هاملت قد عاد إلى الدانمارك بعد أن هاجم القراصنة سفينته وهي في طريقها إلى إنجلترا، فأعدّ الملك خطّة يستغلّ بها رغبة لرتيس في الانتقام حتى يضمن موت هاملت. وبناء على خطّته، ستقام مُبارزة وديّة بين هاملت ولرتيس، وخلالها يستعمل هذا الأخير سيفاً مسموماً سيؤدّي إلى موت هاملت في حالة جرحه بالسيف. وكخطّة بديلة سيضع الملك سمّاً في كأس من النبيذ ليشرب منه هاملت حالَما يسجّل إصابة أو إصابتين في المباراة.

تتزامن عودة هاملت إلى إلسينور مع وصول جنازة أوفيليا إلى المقبرة. وهناك يصرّح هاملت بأنه أحبّ أوفيليا بصدق طوال الوقت. وعندما يعود هاملت إلى القلعة يخبر صديقه هوراشيو بأن على الإنسان أن يستعدّ للموت، لأن الموت قد يأتي في كل لحظة. يصل رجل بلاط (أوسرك) إلى القلعة بناءً على طلب كلاوديوس لكي ينظّم المُبارزة بين هاملت ولرتيس. تبدأ المُبارزة ويسجّل هاملت الإصابة الأولى، لكنه يرفض أن يشرب من الكأس التي يقدّمها الملك. وبدلاً من ذلك، تشرب جرترود من الكأس المسمومة نخب ابنها المُسجّل للنقطة الأولى في المُبارزة، فتسقط ميتة. ينجح لرتيس بجرح هاملت بالسيف المسموم، لكن هاملت لا يموت على الفور. يُسقط لرتيس سيفه، فيلتقطه هاملت ويجرح لرتيس به. وفي أثناء احتضاره يخبر لرتيس هاملت بأنه سيموت أيضاً لأن سيفه مسموم، كما يخبره بأن كلاوديوس هو المسؤول عن موت أمّه. وبعد أن يموت لرتيس من السمّ الذي وضعه كلاوديوس على سيفه، يطعن هاملت عمّه بالسيف ذاته، ويسكب ما تبقّى من النبيذ المسموم في فمه. يموت كلاوديوس، وقبل أن يموت هاملت يطلب انتقال العرش إلى فرتنبراس (أمير نرويجيّ) الذي هاجم بولندا وعاد مُنتصراً، كما يطلب من صديقه هوراشيو أن يشرح بدقّة كلّ الأحداث التي أدّت إلى حمام الدم في قلعة إلسينور؛ ثمّ يموت هاملت بعد أن ينتقم لأبيه المغدور.

- 4 واضحٌ أن الحدث الأساس الذي تتأسّس عليه الحكاية في هذه المسرحية هو قتل كلاوديوس لأخيه الملك هاملت، وواضح كذلك أن الدافع الى القتل هو تلك الرغبة المُحاكاتية التي حدّدها الناقد والأنثروبولوجي الفرنسي رونيه جيرار: لقد قتل كلاوديوس أخاه هاملت من أجل أن يستحوذ على مُلكه وزوجه، فموضوع الرغبة عند الذات يتحدّد بما يملكه ذلك الآخر: الأخ. وعلى طول الحكاية، لا نجد أنفسنا إلا أمام هذا الواقع الإشكالي: كيف يكون بإمكان الأخ المقتول أن يعود ليكشف أمرَ هذه الجريمة التي لا يمكن تصديقها: أخ يقتل أخاه من أجل أن يستولي على عرشه وامرأته؟ كيف يكون بإمكان الأخ المقتول أن يعود لينتقم من قاتله: من أخيه؟

لم تكن هناك من طريقة للعودة إلا عبر الابن: فمن خلال الابن، الذي يحمل الاسم نفسه: هاملت، يكون بإمكان الأخ أن يعود ليواصل الصراع مع أخيه كلاوديوس القاتل؛ ومعنى هذا أن شخصية الأب والابن قد تحوَّلتا إلى شخصية واحدة، وخاصّة بعد أن تأكّد هاملت الابن من أن عمّه قد قتل أخاه الملك، وصار سؤاله الأساس هو: أن يكون أو لا يكون، أي كيف يكون هو أباه (وهل من السهل على الابن أن يكون أباه؟!)، كيف يتقمَّص شخصيةَ أخٍ يريد أن يكشف جريمة أخيه في حقّه: وبالتالي، فالمطلوب هنا ليس أن يكون الابن أباه، بل أن يكون أو لا يكون ذلك الأخ (أي أن يكون أباه بوصفه أخًا لا بوصفه أبًا) الذي يريد أن ينتقم من أخيه القاتل الذي استولى على عرشه وزوجته؟ وهكذا، فعلى عكس التحليلات النفسية الكبرى التي ترى في مسرحية: هاملت صراعًا بين الابن وأبيه، نفترض أن الصراع الأساس في المسرحية هو صراع بين الأخ وأخيه: تبدأ المسرحية بقتل كلاوديوس لأخيه الملك هاملت، لكن الأخ القتيل يعود في شكل شبح، ويتواصل مع ابنه هاملت كاشفًا حقيقة الجريمة التي ارتكبها أخوه القاتل؛ ولأن الشبح لا يمكنه أن ينتقم لنفسه، فإن الابن هو نفسه من سيتولّى المهمّة بدلا عنه: كأن الابن هاملت قد صار هو نفسه الأب هاملت الذي سيواصل هذا الصراع مع أخيه القاتل، فهو بالتالي صراع بين الإخوة الأعداء؛ أو كأن الصراع بين الابن وعمّه ليس إلا صورة أخرى عن ذلك الصراع الأول بين الأخ وأخيه.

وعلى عكس ما تدَّعيه التحليلات النفسية حول رغبة الابن في قتل الأب من أجل الاستحواذ على الزوجة/ الأم، فإن اللافت في مسرحية: هاملت هو مقتل الزوجة/ الأمّ في النهاية لحظة مقتل عشيقها/ أخ زوجها القتيل؛ فالأمر لا يتعلّق هنا بابن يقتل أباه من أجل الاستحواذ على امرأته/ الأمّ، بل يتعلّق بانتقام مزدوج: من أخ قتل أخاه غدراً؛ ومن امرأة خائنة هي موضوع الصراع وسببه؛ وكأن الابن هاملت لم يكن يَنظر إلى هذه المرأة على أنها أمّه، فهو يتقمَّص دور الأخ وينظر إلى هذه المرأة بوصفها الخائنة التي كانت سبب الصراع بين الإخوة.

وعلى عكس ما تدّعيه التحليلات النفسية الكبرى، فمسرحية: هاملت لا تستعيد موضوعة مسرحية سوفوكليس وبنيتها الأوديبية، بل هي تستعيد تلك التي نجدها في القصص الديني: قتل الإنسان لأخيه الإنسان، مع وجود أكثر من فارق: أولها، أنه في مسرحية شكسبير، يعود هاملت القتيل لينتقم من أخيه القاتل، ومن امرأته موضوع حبّه الخائنة، ويكون الانتقام من خلال الابن، رمز الذرية والورثة؛ وثانيهما، أنه في هذه المسرحية ينتهي الأمر بتفكّك العائلة، بل ونهايتها، بعد قتل جميع عناصرها: الملك هاملت، وهو الأخ والزوج والأب؛ الملك كلاوديوس، وهو الأخ و العشيق والعمّ؛ جرترود، وهي الزوجة والعشيقة والأمّ؛ وهاملت، وهو الابن وابن الأخ وهل نقول: إنه هو شبح أبيه الملك هاملت؟ صحيح أن الأمر في مسرحية شكسبير، كما افترض جاك لاكان، يتعلّق بتراجيديا المصير، لكن المصير التراجيديّ لهذه العائلة الملكية لا يعود إلى هذا الصراع الذي يفترضه التحليل النفسي بين الابن وأبيه، بل إلى هذا الصراع بين الإخوة الأعداء الذي لن يتوقّف إلا بعد مقتل الجميع، أصولا وفروعا: صراع أول بين كلاوديوس والملك هاملت انتهى بقتل الأخ لأخيه، واستحواذه على عرشه وزوجته؛ وصراع ثان بين العمّ كلاوديوس وابن أخيه ينتهي بمقتل الجميع: كلاوديوس، هاملت، جرترود، مع انتقال العرش إلى أمير نرويجي!

-5 هل نخلص من ذلك كلّه إلى أن مسرحية: هاملت تستعيد تلك الموضوعة الأكثر حضوراً في السرديات الكبرى، الأكثر رسوخا في النصوص الدينية والأدبية والتاريخية: الإخوة الأعداء؟ أيتعلّق الأمر بعقدة أوديب أم بعقدة قابيل؟ هل ألَّف شكسبير هذه المسرحية من أجل أن يكشف النقاب عن الجريمة المسكوت عنها، عن الحقيقة الأزلية التي لا تُقال: الإنسان يقتل أخاه الإنسان من أجل أن يستحوذ على ملكه وميراثه؟ هل ألَّف شكسبير هذه المسرحية من أجل أن يلفت النظر إلى أن هابيل الذي قُتل غدراً لم يمت بعد، وأن شبحه يعود من خلال ذريته وورثته من أجل أن ينتقم من قابيل، أخيه المُجرم القاتل؟ هل ألَّف شكسبير هذه المسرحية من أجل أن يجعل من هاملت الابن رمزاً لهذا الاقتتال الدائم والمتواصل بين الإخوة الأعداء؟

أسئلة نفترض أنها تستدعي إعادة النظر في قراءات التحليل النفسي للمسرح الحديث: فإذا كان راسين، في أول مسرحية يؤلِّفها، يستعيد صراع الشقيقين في مسرحية سوفوكليس، فإن شكسبير يستعيد صراع الإخوة في القصص الديني، ويعيد قراءته وتأويله من منظورٍ مُؤلِّفٍ مسرحيٍّ ينتمي إلى العصور الحديثة.

1) نحيل هنا بالأساس على مؤلّف فرويد:



S. Freud : L’ interprétation des rêves, PUF, Paris, 1967, pp230- 232.

ولكن فرويد كانت إشارته الأولى إلى مسرحية شكسبير في رسائله إلى صديقه فليس:

S. Freud: Lettre à Fliess du 15 Octobre 1897, in: La naissance de la psychanalyse, PUF, Paris, 1973.

2) بالنسبة إلى جاك لاكان، نحيل بالأساس على:

Lacan: “ Hamlet”, in: Ornicar?, Lyses, N24,25, 26-27, 1981- 1983.

ولكن جاك لاكان - الذي يَعدّ مسرحية هاملت: ” لغزاً مُهَيكلا“ (casse- tête structuré » ”)كان يعود إلى مسرحية هاملت في أكثر من مناسبة من أجل أن يحدد من منظوره مجموعة من المفهومات النفسانية(مفهوم الرغبة / مفهوم التحويل..) وخاصة في دروسه ومحاضراته:

J. Lacan: Le séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation, La Martinière/ Le champ freudien, Paris, 2013.

J. Lacan: Le séminaire, livre VIII, Le transfert, Seuil, Paris, 2001.

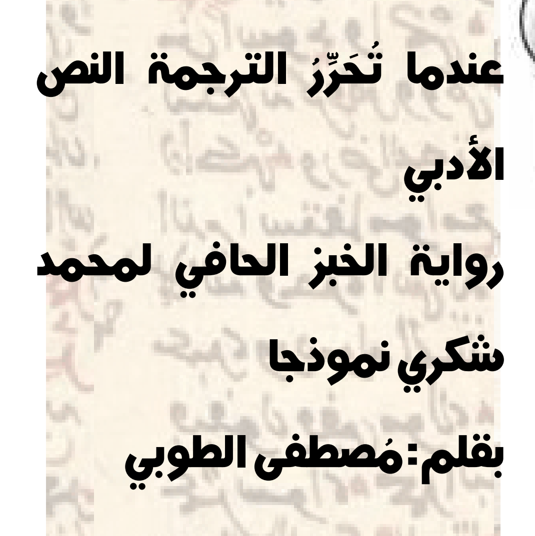
3) Pierre Bayard: Enquête sur Hamlet, Le dialogue de sourds, ed. Minuit, Paris, 2002, pp 172- 182..

4) Ella Sharpe : The Impatience of Hamlet, International Journal of Psycho- Analysis, 1929, N : 10, pp 270- 279.
نقلا عن كتاب بيير بيار المذكور أعلاه: ص 73-75.

5) بيير بيار: نفسه.

6) René Gérard: Shakespeare, les feux de l’envie, Grasset,1990, pp332- 339, 350.

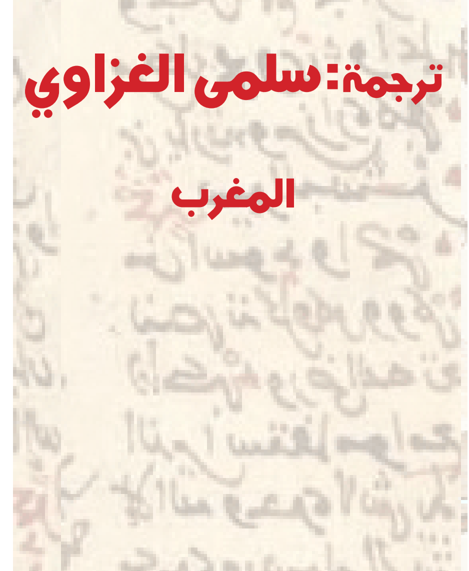
7) وليم شكسبير: مأساة هاملت، أمير الدانمارك، ترجمة وتقديم جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. 5، 1979.



عندما تُحَرِّرُ الترجمة النص الأدبي
رواية الخبز الحافي لمحمد شكري نموذجا

بقلم: مُصطفى الطوبي





ترجمة: سلمى الغزاوي

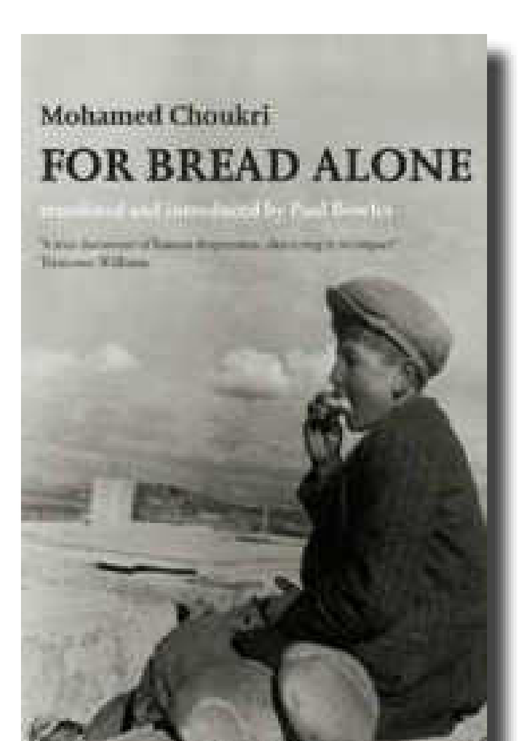
المغرب

تُقَدِّمُ لنا السيرة الروائية "الخبز الحافي" للكاتب المغربي محمد شكري نموذجا مُثيرا للاهتمام. يتعلق هذا النموذج بالدورِ المُحَرِّرِ الذي من المُمكن للترجمة أن تلعبه، وبالتالي تُسْهم في ظهور تيار أدبي ثوري، فبفضل مجهودات كل من "بول بولز"، و"الطاهر بن جلون" اللذين يُعدان كاتبان ومُترجمان معروفان، تمكن الجمهور من الاطلاع على هذا النص عبر ترجمتيْهما التاليتين: "من أجل الخبز وحده" 1973م، و"الخبز الحافي" 1980م، في حين أن النص الأصلي لم يَرَ النور سوى سنة 1982م، قبل أن يتعرض للمنع بعد صدوره، مَنْعٌ استمر إلى غاية سنة 2000م، بذريعة أن الرواية تتطرق إلى مواضيع جريئة وتناقش تابوهات مُجتمعية.

كانت مُبادرة ترجمة النص من طرف بولز وبن جلون تهدف إلى مُساعدة الكاتب لِيُسْمِعَ صوته ويتعرف عليه القراء، غير أن تحليل ترجمتيهما يوضح لنا أنهما قاما عدة مرات باستعارة صوت المؤلف؛ لإبداء وجهات نظرهما الشخصية، لذا فبإمكاننا القول: إنه ثمة ثمن فكري يدفعه الكاتب نظير تحرير نصه عبر الترجمة.

من المُهم أن نُقَدِّرَ الدور الذي لعبته الترجمة في تحرير صوت المُؤلف في حالة رواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري، ففي الواقع قبل أن تُنْشَرَ الرواية بلغتها الأصلية (العربية)، تمت ترجمة مسودتها إلى ثلاث لغات أجنبية هي الأكثر انتشارا، ألا وهي اللغة الإنجليزية، اللغة الفرنسية، واللغة الإسبانية.

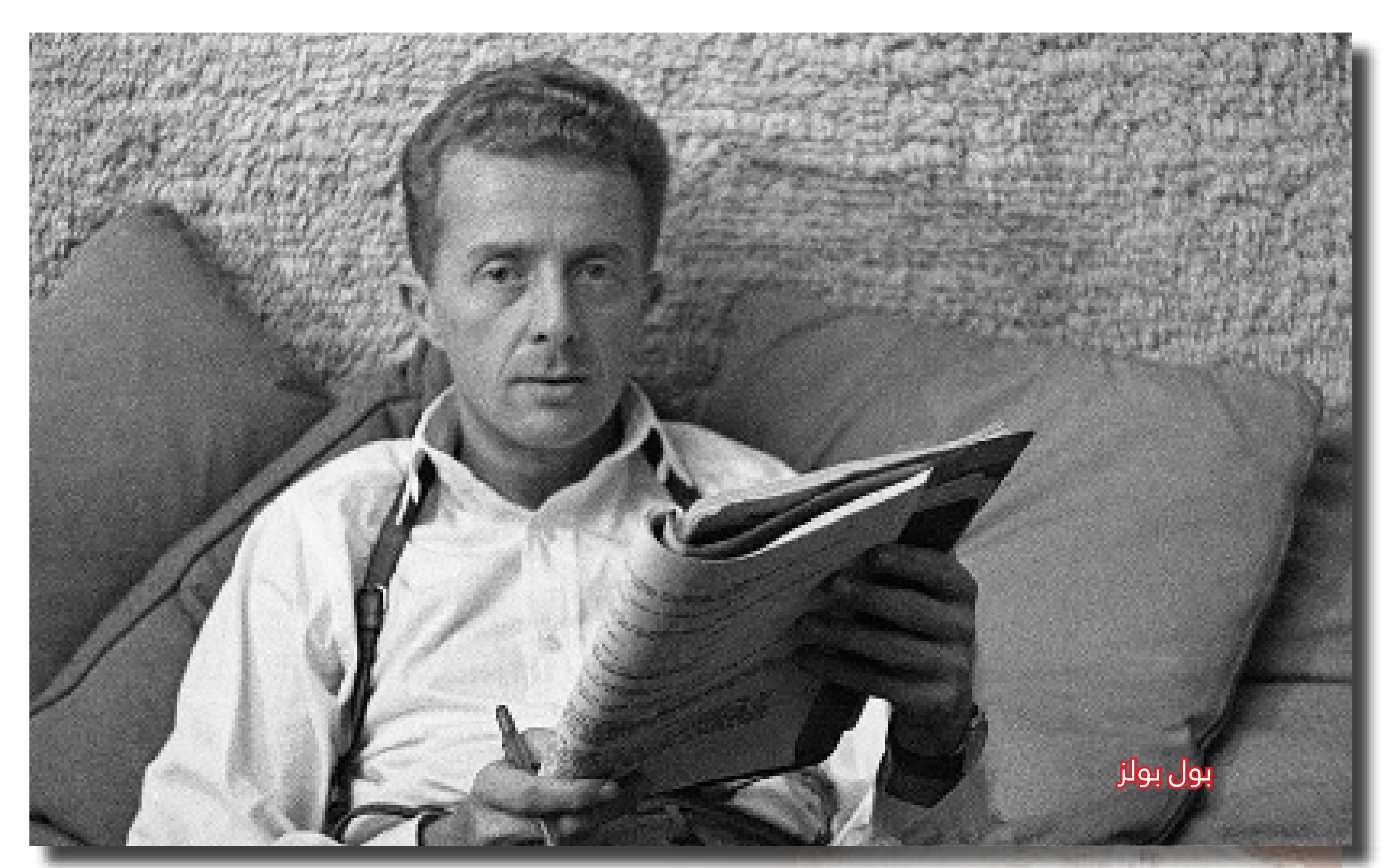
فيما يتعلق بالترجمة الإنجليزية للنص المعنونة "بمن أجل الخبز وحده"، فقد تم إنجازها سنة 1973م من طرف الكاتب الأمريكي بول بولز، وهو صاحب العديد من الكتابات عن المغرب الذي عاش فيه، كما أنه مُؤلف عدة أعمال من بينها "السماء الواقية". أما بالنسبة للترجمة



الترجمة الإنجليزية لبول بولز



الترجمة الفرنسية للطاهر بن جلون



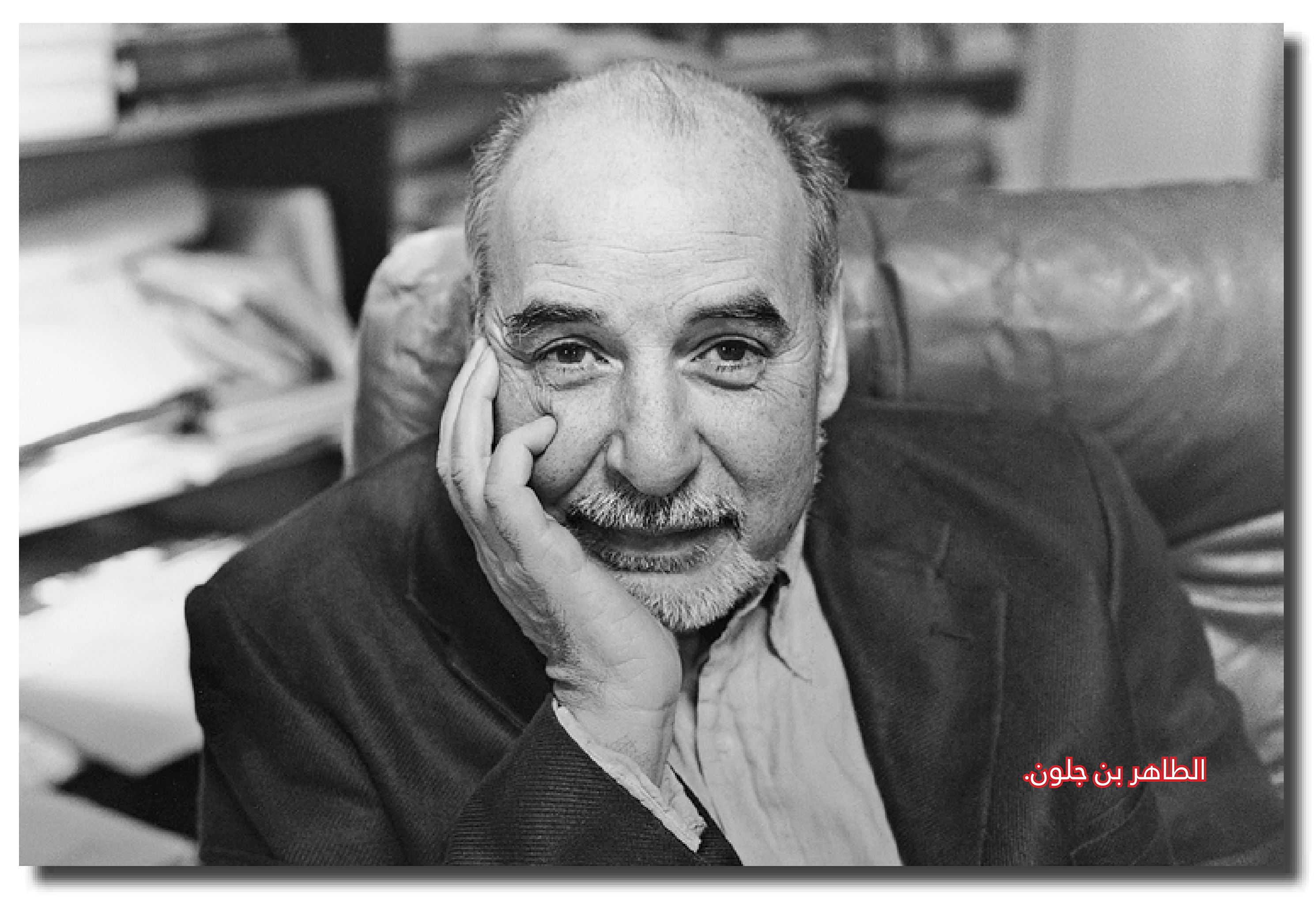
الفرنسية فقد أنجزها الطاهر بن جلون عام 1980م، وهو كاتب مغربي يكتب بلغة موليير، وحائز على جائزة غونكور عن روايته "ليلة القدر".

صدرت الترجمة الإنجليزية للرواية عن دار "بيتر أوين" بإنجلترا، بينما صدرت الترجمة الفرنسية عن دار "ماسبيرو" بفرنسا، في حين أن النص الأصلي لم يتمكن من إثارة اهتمام الناشرين المغاربة والعرب لمُدة زمنية تُقَارِبُ العشر سنوات، وبالتالي لم يُنْشَرْ سوى سنة 1982م على النفقة الخاصة للكاتب محمد شكري، وبعدها مُنِعَتْ هذه الرواية في المغرب مُباشرة بعد نشرها، وهو منع امتد من سنة 1983م إلى غاية سنة 2000م، وخلال فترة المنع هذه تم تداول وقراءة هذه السيرة الذاتية المُثيرة للجدل في ترجمتيها الإنجليزية والفرنسية، بالإضافة إلى لغات أخرى كالإسبانية، اليونانية، الألمانية، الإيطالية والروسية إلخ. هذه الترجمات التي أسهمت إسهاما كبيرا في انتشار ونجاح هذا النص السردي، ومن هنا تنبع أهمية تحليلنا لدور الترجمة في تحرير النص الأدبي.

من المعروف أن محمد شكري وُلِدَ في بني شيكر بالقرب من مدينة الناظور بشمال المغرب سنة 1935م، وكان ينحدر من أسرة فقيرة هاجرت من الريف الذي عصفت به المجاعة، لتستقر الأسرة بين مدينتي تطوان وطنجة، خلال النصف الثاني من فترة الحماية الفرنسية للمغرب، ولم يلج شكري الصفوف الدراسية ليتعلم القراءة والكتابة إلا عندما بلغ العشرين من عمره، وبعد بضع سنوات بدأ مسيرته كَمُعَلِّمٍ وكاتب لعدة أعمال روائية وقصصية أشهرها على الإطلاق رواية "الخبز الحافي"، ليصير كاتبا ذا شعبية كبيرة، شعبية لم تجعله يسلم من الانتقادات الحادة.

كان شكري من أنصار التحرر عبر الكتابة، والمُطالبين بأدب حداثي مُتحرر من كل القيود، بل إنه أكد على ذلك في مُقدمته للنسخة العربية من الخبز الحافي: "أنتظر أن يُفْرَجَ عن الأدب الذي لا يَجْتَرُّ ولا يُراوغ".

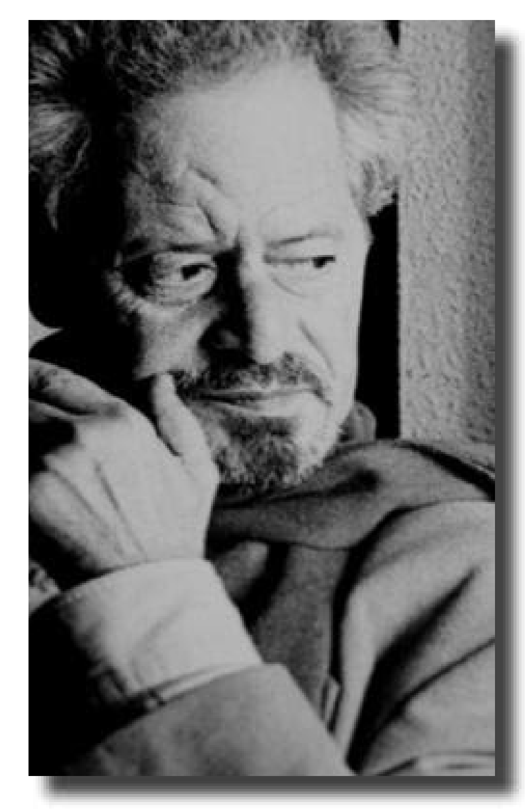
حرص شكري في سيرته الذاتية على أن يُقدم لقرائه صورا واقعية بتفاصيل - قد تبدو أحيانا فجة أو صادمة - عن الحياة القاسية التي عاشها في طفولته ومُراهقته، إذ يتطرق إلى الفقر ومجاعة الريف إبَّان الفترة الاستعمارية، هجرة أسرته والصراع من أجل البقاء في عالم الهامش. ومن خلال سرده لمُعاناته اليومية، يطرح الكاتب عدة مواضيع تُصنف في خانة التابوهات، كما يحتوي النص على العديد من المشاهد الجنسية الصريحة، والتي من المُحتمل أن تعتبر "لا أخلاقية" من طرف البعض، غير أن اختيار الكاتب تضمين نصه لهذه المشاهد لم يكن بغاية إثارة الجدل، ولكنه حسب قوله قام بعرض مشاهد "لا أخلاقية" بحثا عن بلوغ الفضيلة والمثالية، بالإضافة إلى ذلك، ينتقد شكري تَسَلُّطَ الأب، بل إنه يكره والده إلى حد أنه يتمنى موته، من دون أن نغفل أن انغماس البطل في الفجور وتعاطيه للكحول والمُخدرات يجعل منه "مثالا سيئا"، كونه يعكس صورة "سلبية" عن المُجتمع المغربي المُسلم في تلك الفترة.

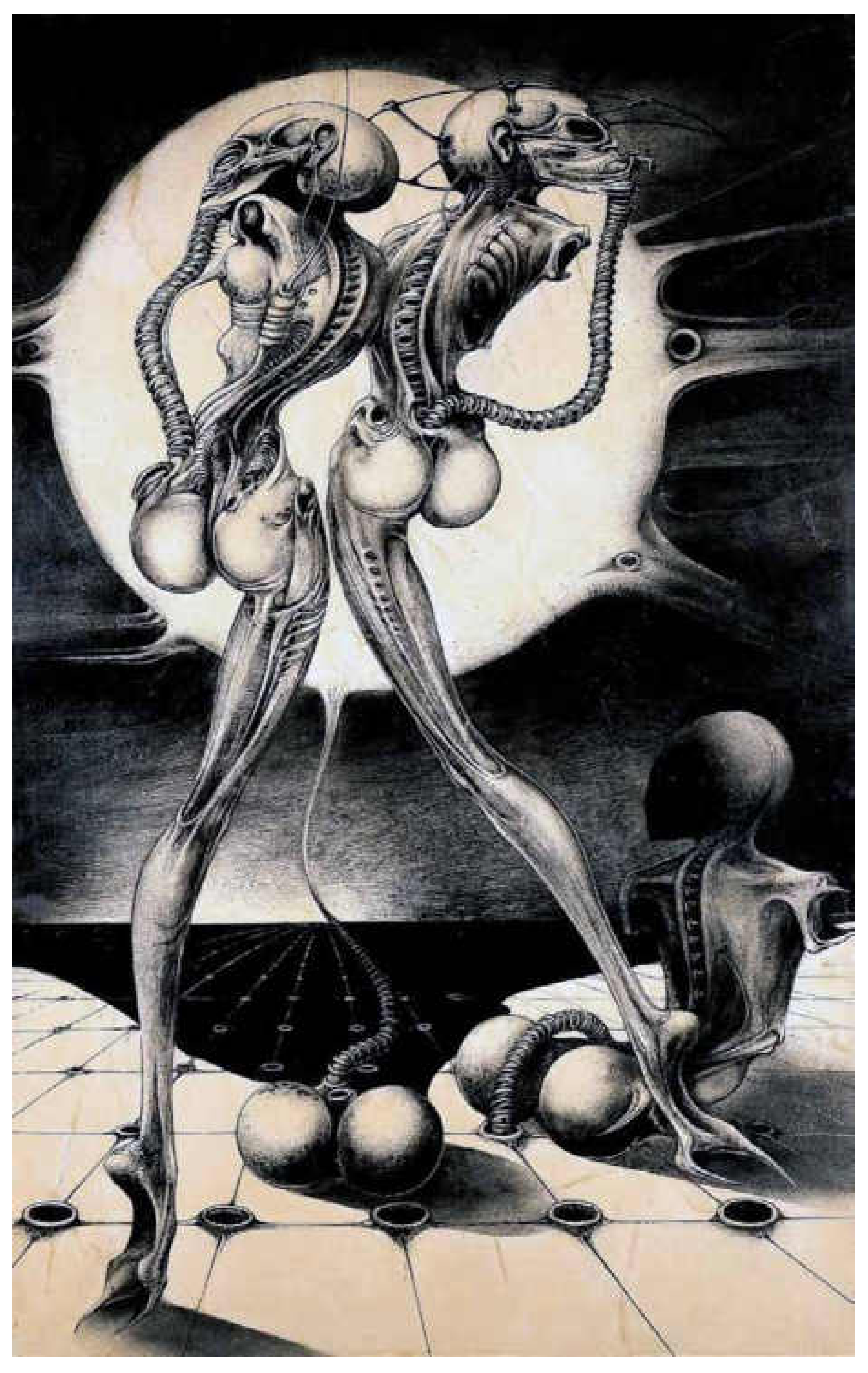

الطاهر بن جلون.

ومن هنا انبثق الجدل حول محتوى الرواية، هذا الجدل الذي تسبب في المنع الذي تعرضت له.
فيما يلي سنقوم بتحليل الترجمتين الإنجليزية والفرنسية لهذه الرواية، لنتمكن من الكشف عن بعض تمظهرات الدور الذي لعبه المُترجمان "بولز وبن جلون" في بروز وإشعاع هذا النص.
لم يتم إنجاز الترجمة الإنجليزية "من أجل الخبز وحده"، والترجمة الفرنسية "الخبز الحافي" بنفس الطريقة ولا في نفس الظروف، لا سيما إذا علمنا أن الترجمة الإنجليزية لم تُنْجَزْ مُباشرة من النص الأصلي المكتوب باللغة العربية، ولو أن الناشر الإنجليزي بيتر أوين أشار إلى أن الرواية تُرجمت عن العربية، إذ حسب بول بولز، فإنه قد قام بترجمة الرواية بالتعاون مع كاتبها بنفسه، حيث صَرَّحَ بولز بأن شكري اضطر إلى ترجمة نصه ونقل مضامينه شفهيا إلى مُترجمه، تارة عبر استخدام اللهجة المغربية الدارجة، وتارة أخرى عبر اللجوء إلى لغات وسيطة كالإسبانية والفرنسية أحيانا، في حالة ما إذا كان معنى كلمة ما غير واضح أو مفهوم بالنسبة لبولز.
أما فيما يخص الترجمة الفرنسية، فإنها أنجزت مُباشرة من اللغة العربية ودونما حاجة إلى تعاون الكاتب مع المُترجم الطاهر بن جلون، الذي كتب لسبب نجهله في مُقدمة ترجمته أن بولز أجرى تعديلات على النص الأصلي، ولكن مع ذلك لم ينكر بن جلون فضل ترجمة بولز وترجمته هو أيضا في تحرير رواية شكري، مُشيرا بمرارة إلى أن الكاتب لم يعثر على ناشر عربي واحد يمتلك الشجاعة والجرأة الكافيتين لنشر هذا الكتاب الذي يعكس واقعَ حياةٍ قاتمة وصادمة، ولهذا بوسعنا القول إن بن جلون المُترجم قد كلف نفسه بمهمة تحرير صوت وكلمات هذا الكاتب، وكذا الكشف عن حقيقة مكثتْ لفترة طويلة مُخبأة بسبب إرهاصات المُجتمع المغربي، كما يتحدث بن جلون كذلك عن المُصادرة الفكرية التي يمارسها بعض أصحاب العقليات الرجعية.
انطلاقا من كل ما سبق، سنرى إذا ما كان هذان المُترجمان لم يُغَيِّرا أو يستغلا النص العربي لشكري ليُعَبِّرا عن آرائهما الشخصية، من خلال مُقارنة بعض مما ورد في ترجمتيهما مع النص الأصلي الذي اضطلعا بمهمة تحريره من القيود التي كان يرزح تحتها.
إن انتقاد السُلطة التعسفية للأب هو تيمة محورية في مُؤَلَّفِ شكري، هذه التيمة تم نقلها بطرائق مُختلفة في الترجمتين الإنجليزية والفرنسية، ففي المؤلف الأصلي، بدءا من الفصل الأول، ينتقد شكري والده العنيف والمتوحش، والذي عوض أن يمنح الحنان والحب لأطفاله، فإنه يُمْعِنُ في استغلالهم، الحقد عليهم وتعنيفهم، لدرجة أنه يُقْدِمُ على قتل أحد أطفاله أمام عينيْ أخيه محمد شكري، هذا الأخير الذي يصف أباه قائلا:
-"لا حركة، لا كلمة إلا بإذنه، كما هو كل

شيء لا يحدث إلا بإذن الله، كما سمعتُ الناس يقولون".
أما في ترجمة بولز فإننا نقرأ نفس المقطع:
-"لا حركة، لا كلمة إلا بأمره، مثلما لا يمكن لأي شيء أن يحدث إلا بمشيئة الله".
وفي ترجمة بن جلون نقرأ التالي:
-"لا حركة، لا كلمة، كل شيء بأمره وعلى صورته، وكأنه الله أو على الأقل هذا ما كنت أظنه".
في هذا المقطع يتجلى لنا أن المُترجميْن تجاوزا إلى حد ما هامش التصرف المُتاح للمُترجم، حيث إن بن جلون يُسْبِغُ صفة الألوهية مُباشرة على الأب، فيما يُشَبِّهُ بولز تصرفات الأب بتصرفات الإله، رغم أن النص الأصلي يترك مجالا للشك: "كما سمعت الناس يقولون"، لكننا نرى أن بولز يضفي في الترجمة الإنجليزية اليقين على ما قاله شكري.
وفي الفصل السابع من الرواية تَرِدُ جملة:
-"أبي أقربُ منا إلى الله، وأقرب إلى الأنبياء والقديسين".
نفس الجملة أتت كما يلي في ترجمة بولز:
-"أبي أقرب إلى الله منا وأقرب إلى الأنبياء والقديسين".
أما في ترجمة بن جلون فإننا نقرأ:
-"لقد كان أبي هو الله وأنبياءه وقديسيه مُجتمعين".
نلاحظ هنا أن بن جلون يرفع أب الراوي إلى منزلة الله، أنبيائه وقديسيه "مُجتمعين"، وهذه ترجمة مُبَالَغٌ فيها، أو بالأحرى هي إعادة كتابة للنص بقَلم المُترجم.
على ذات المنوال نلاحظ أن تيمة أخرى من تيمات النص، ألا وهي وضعية المرأة في المُجتمع المغربي، هي تيمة وردت بطُرق مُختلفة في الترجمتين، ففي رواية شكري ليس الأطفال وحدهم من يعانون من تعسف السُلطة البطريركية، بل إن المرأة لا تسلم من ذلك أيضا، سواء كان العنف المُمارس عليها جسديا أو معنويا، إذ يقول شكري مُتحدثا عن والدته:
-"لماذا ليست قوية مثله؟ الرجال يضربون النساء وهن يبكين ويصرخن".
في حين يترجم بولز:
-"لماذا هي جِدُّ ضعيفة؟ ولماذا ليست قوية كفاية لتضربه بنفس القوة التي يضربها بها؟ إن الرجال يضربون بينما النساء يصرخن ويبكين".
أما ترجمة بن جلون فهي كالآتي:
-"لماذا هي ليست صلبة وقوية مثل هذا الوحش؟ الرجال يضربون النساء اللواتي يكتفين بالبكاء والصراخ".
باختصار، المُلاحظ هو أن بن جلون يميل أكثر إلى ترسيخ نقد شكري لوالده "الوحش"، وانتقاد الأسس الدينية التي تدعم السيادة الأبوية، وبالنسبة لبولز، فيبدو أنه يُضَاعِفُ خضوع المرأة/ الأم "جد ضعيفة"، ويحاول أن يظهرها كَضَحِيَّةٍ، علاوة على ذلك، فإن بولز يملك نزعة لتضخيم فقر وبؤس الراوي، وخير مثال على ذلك هو المقطع التالي الذي كتبه بأحرف كبيرة في ترجمته، والذي كرر فيه كلمة "الخبز" عدة مرات:
-"عندما عاد أبي كنت أبكي بصوت عالٍ وأكرر كلمة "خبز" مرارا وتكرارا.. خبز، خبز، خبز! وبعدها شَرَعَ في ضربي ولكمي".
هذا المقطع ورد في النص الأصلي:
-"دخل أبي، وجدني أبكي على الخبز، أخذ يركلني ويضربني".
بينما يكتفي بن جلون بالقول:
-"أبي الغاضب يسدد إلي ركلات".
وكما هو معروف فإن محمد شكري سَبَرَ أغوار عوالم الجنس، ونصه ينضح بالمشاهد الجنسية التفصيلية، غير أن بولز وبن جلون استغلا نص شكري لِيُصَرِّحَا بأفكارهما الشخصية عن الجنس وكذا المرأة، كما يتضح في المقطع التالي على لسان شكري:
-"مزاج المرأة صعب الفهم".
بالنسبة لبولز جاءت الجُملة في ترجمته كما يلي:
-"النساء مُستعصيات على الفهم".
أما بن جلون فإنه يبالغ بقوله:
-"آه من النساء! يا له من عالم مُعقد! لن أتمكن أبدا من فهمهن!".
وكعادته يمضي المُترجم الطاهر بن جلون في تضخيم حضور الجنس في النص، وجعل أحلام شكري أكثر شهوانية وإيروتيكية، في حين أن بول بولز يضفي على النص غرائبية ويملأه بالفانتازمات، بل إنه يستعمل أحيانا كلمات أمريكية مُغرقة في المحلية مثلما يظهر في مقاطع عدة من النص، من دون أن نغفل ميل بولز في النص إلى تشييء النساء وجعلهن مُجرد أدوات جنسية للمُتعة الحسية العابرة، وهكذا يجعل القارئ يُكَوِّنُ فكرة خاطئة عن الكاتب الأصلي، الذي كان يحترم النساء ولو كن بائعات هوى.
في الختام، وعلى ضوء كل ما سبق وحللناه وانتقدناه، بإمكاننا القول إن ترجمتيْ كل من بول بولز والطاهر بن جلون لرواية الخبز الحافي، حررتا صوت وكلمات محمد شكري، وأوصلتا إلى العالم أجمع نقده للمُجتمع المغربي، لكنهما للأسف كمُترجمين استغلا نصه هذا لتمرير أفكارهما ومواقفهما الشخصية.

*للإشارة فإن المقاطع التي ناقشناها وقارناها في تحليلنا هذا لا تمثل سوى جزء من تدخل هذين المُترجمين في النص، وتلاعبهما بمعنى وشكل رواية محمد شكري.





H.R. Giger, Atomic Children, 1968.165X109 cm


Cinema
MOVIE NIGHTS
FREE POPCORN
GET TICKETS NOW
PHOTO
STUDIO
ES TD
19 36

محاولة لاجتراح نصّ بصريّ موازٍ قراءة في الفوتوغراف



صالح حمدوني

الأردن

أمام زخم الصور الفوتوغرافية المتنوع والمُتمايز عالمياً ، وأمام ما ينتجه الفوتوغرافيون العرب ضمن هذا السيل من مُنجزٍ بصريّ مُتراكم عبر أجيال من المُبدعين الفوتوغرافيين ، أصبح من الضرورة بمكان اجتراح نص نقدي يُعاين هذه التجارب ، بعيداً عن استنساخ مقولات وقواعد وقوالب نقدية جاهزة كما يحدث في فنون أخرى .

إن تمايز التجربة العربية في موضوعاتها، بحاجة إلى مواكبة نقدية ضرورية لتأكيد تطوير هذا المُنجز أولاً بعيداً عن التدخل في حرية إبداع المصور أو في اختيار موضوعاته ولغته البصرية، وبعيداً عن التبسيط العام، أو النقد (تحت الطلب) والقائم على المصلحة والتكسّب .

"إن الغاية من الفعل النقدي الفوتوغرافي هو إغناء الحوار البصري، وتنويع زوايا التلقّي ومستويات الاستقراء؛ لخلق امتدادات للدلالة الفنية الضوئية، انطلاقاً من الأسس التكوينية الفنية والتقنية الضرورية لبناء هوية فوتوغرافية"، يقول الناقد الفوتوغرافي المغربي مُصطفى بن سلطانة. غير ذلك ليس إلا شُبهة تُحسب على الفعل النقدي، محاولة ليّ عنق النص الضوئي بإسقاطات تقنية أو مُحاباة فاضحة لتجربة فوتوغرافية لا تستحقّ.

إن الصورة الفوتوغرافية نصّ بصريّ له خصوصية فنية وتكوينية. خطاب جماليّ قد يتقاطع مع خطابات جمالية موازية من الفنون الإنسانية الأخرى. قد يستفيد منها النقد البصري، شرط أن لا تُهمل خصائصه الأساسية وقواعد قراءاته وتأويلاته، ولا تُطمس هويته كنصّ بصري.

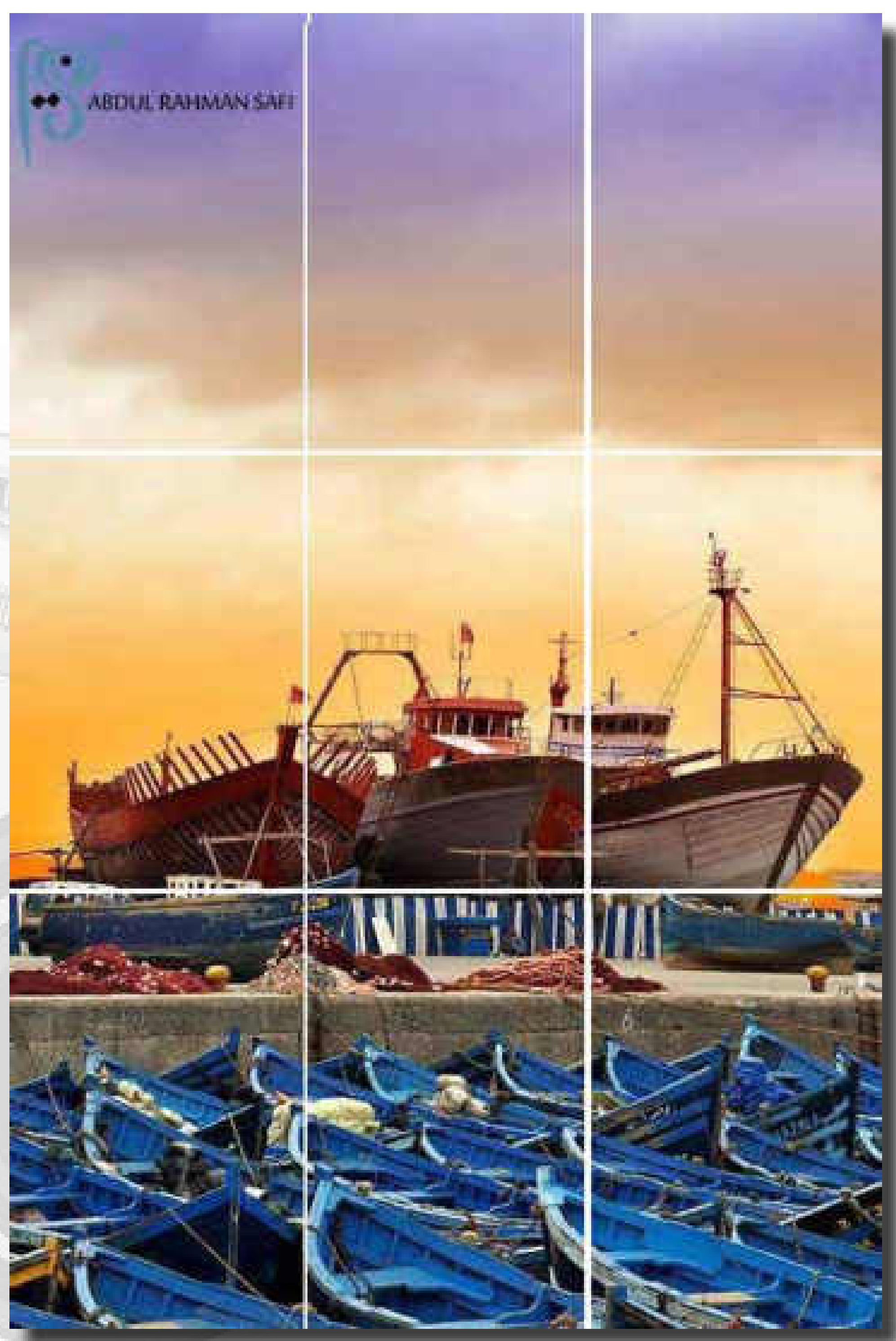
نتفق أن الإبداع يسبق النقد، وأن النقد هو نصّ إبداعي موازٍ، بعيداً عن الاستعراض والمُخاتلة هو إغناء ومُتعة وتأسيس وعي.

تأمّل رولان بارت الفوتوغراف وقال: "إن طبيعة الصورة مُتزامنة مع مرجعيّتها"، ومرجعية الفوتوغراف هو الشيء الموجود أصلاً أمام العدسة، والذي من دونه لما وُجدت الصورة. ولإدراك هذه المرجعية في النص البصري (الصورة) ودلالاتها ليس مُستحيلاً، لكنه يتطلّب فعلاً لاحقاً من المعرفة أو التأمل. ويشير بارت في كتابه " الغرفة المُضيئة – تأملات في الفوتوغرافيا"، إلى أن الصورة تُوحي بكفاءة المصوّر حين تحمل مُفاجأة بالنسبة للمُتلقي. مثل نُدرة الحدث موضوع الصورة، مثل قوته وسحريته كالحركة والحيوية، مثل الإبهار، مثل التحريفات التقنية المُتعلقة بالطباعة أو المُعالجة الرقمية (حديثاً)؛ لذا تصبح الصورة مُذهلة، خصوصاً حينما تُثير لدى المُتلقي فضولاً لمعرفة لماذا/ متى/ أين/ كيف أُلتُقِطتْ هذه الصورة.

يقدم الفوتوغرافيون العرب لوحات مُتميزة غاية في العمق، وتمثل هذه اللوحات نموذج يستحق الدراسة والقراءة التأويلية، في محاولة قد تُسهم في خطّ نهج نقد بصري مُستقل. وهذه ليست قصدية الفنان/ المصور. فالمصور مسكون بالمشهد، وقد لا يعنيه ما بعد اللقطة. هو مُهتم بلقطة مُبهرة، جديدة، تكوين مُختلف، مُستفيداً من قدرته على التعامل مع تقنيات الفوتوغراف الحديثة (كاميرا، عدسات، مُرشحات ضوئية... إلخ). وقد اخترت هنا بعضاً من اللوحات الفوتوغرافية لفنانين عرب، قرأتها في محاولتي لاجتراح نص موازٍ لإبداعهم.

أولا: يقول جون ستيوارت مل: إن الصورة ما هي إلا مزيج سريع بين التوقع والصدفة. فـربما هي صدفة بحتة أن تكون صورة الفوتوغرافي عبد الرحمن صافي بهذا المحتوى من كتل الأجسام واللون.

المشهد: من أعلى سماء تحتل نصف الكادر تقريباً، تتدرج لونياً من الأزرق الغامق نزولاً إلى الأصفر بتدرجاته؛ لتوحي بوقت مَيْل الشمس قبيل المغيب. في الثلث الأوسط من المشهد ثلاث سفن بلون أحمر غامق (يتفاوت من واحدة



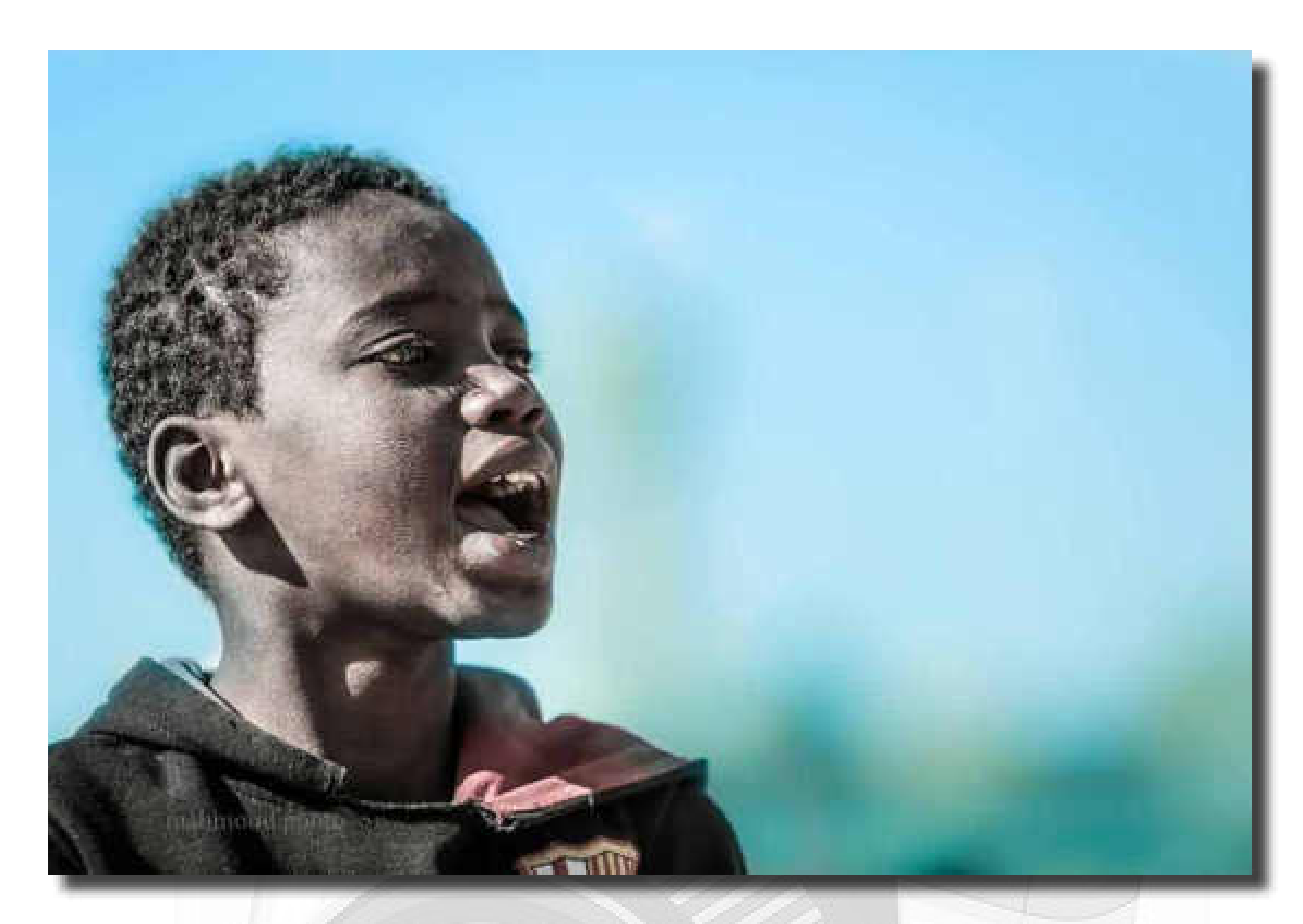
لأخرى). السفن متوسطة الحجم كالدارجة بين الصيادين الميسورين. وأخيراً في الثلث الأسفل من المشهد قوارب صيد صغيرة زرقاء، حجمها من النوع الذي يستخدمه صغار الصيادين الفقراء. بين السُفن الثلاث والقوارب الصغيرة يظهر رصيف إسمنتي كأنه حدّ فاصل بين المجموعتين وفي ذلك إشارة أخرى.
نعرف بقراءة أولية أن المشهد لميناء صيادين ساعة الغروب، حيث ترسو سفن وقوارب الصيادين بانتظار انطلاق جديد نحو البحر الذي لا يظهر في الصورة أصلاً، كما لا يظهر أي مكوّن بشري. هذه صدفة، صدفة وجود هذه المكونات في تلك اللحظة التي اقتنصها الفوتوغرافي عبد الرحمن صافي وسجلها في صورة بعد أن مارس قصديته فيما يمكن إدراجه أو حذفه من الكادر، وهنا التوقع أو القصدية التي تحفزني على قراءة ثانية للمشهد. قراءة قِيَم ودلالات المشهد، رمزية مكوناته اللونية وكُتَله.
هناك مواجهة ما، ترقّب، حذَر. قوارب صغيرة تحت التهديد من سُفن تكبرها. تهديد في الرزق، في الوجود، تجسيداً لمقولة: الكبير يأكل الصغير، والتي تجوز على حياة البحر أيضا، أو ربما هو البحر مصدرها. قوارب صغيرة مُختبئة خلف فاصل إسمنتي تحتمي به، تُوجّه رأسها (مُقدمات القوارب) نحو السُفن الكبيرة المُتهيئة (شكلاً ولوناً) لافتراسها. حالة تشي بثبات القوارب الصغيرة، بقوة إرادتها، بإيمان راسخ وبفروسية أيضاً في ظلّ مواجهة غير مُتكافئة: قوارب الفقراء الصيادون الذين يسعون للحياة بأقلّ القليل حفظاً لكرامتهم في مواجهة سُفن صيد كبيرة همّها ابتلاع كل مُنافسيها. والرصيف الإسمنتي بما هو حاجز بين الطرفين بصمت مُحايد.
السفن الكبيرة بارزة بقوة وبسطوة. سطوة الحضور بأحمرها القاني، سطوة الفتك. تُوجِّه مُقدماتها نحو الرصيف، نحو القوارب الصغيرة في ترقّب وتوجس وبحث أيضاً، يبرزها ويزيدها حدة الأصفر القابع في خلفية السُفن تحديداً، الأصفر الذي يشي هنا بالأسى والجوع والموت. ضياع الطمأنينة بين مكونات المشهد، وانعدام الثقة. السماء أزرقها مُتضاءل، ليست ككل سماء. أعارت أزرقها للقوارب الصغيرة، في مشهد تراجيدي: السماء تبثّ فرحها (الأزرق) للقوارب. مُناجاة من نوع آخر. إيحاء برغبة مُتبادلة بالحياة، بالثبات والاستمرار.
المشهد اختزال متواصل لصيرورة الحياة، صراع مديد، مُناجاة مُتبادلة بين الأرض والسماء، خصوصاً حينما نلاحظ غياب البحر(أي جزء منه) عن المشهد. وكذلك غياب أي عنصر بشري أيضا (الصيادين مثلاً)، وذلك إشارة إلى مواجهة حاصلة، صراع طويل ليس في البحر (مكانه المُفتَرَض بحسب مكونات المشهد)، إنه هنا على الأرض. قصديّة مُبدعة من الفوتوغرافي عبد الرحمن صافي، استثمار مُدهش لصدفة المشهد المرصود.
ثانياً: دائماً ما كانت تشدني اللوحات



الفوتوغرافية ذات اللون الواحد، كون التقاط مثل هذه الصورة يُعدّ (بالنسبة لي على الأقل) مُغامرة. وكون هذه الصورة تعكس تحدياً عند الفنان، إذ كيف سيتعامل مع كتلة اللون الواحد، كيف سيبرز ملامحها، كيف سيُقدّمها مُحمّلة بدلالات وأفكار؟ بالطبع مثل هذه الأسئلة هي التحدي الذي يُدخلنا المُغامرة. اللوحة عبارة عن مشهد صحراوي، كثبان رملية تشكّلت حدودها عبر ظلّ إضاءة الشمس القادمة من أعلى يسار اللوحة، ويتعمّد الفنان عدم إظهار أي جزء من السماء مُكتفياً بكثافة الخطوط لتأكيد عمق وأبعاد المشهد. اعتمد الفنان سالم الحجري على تقسيم اللوحة أفقياً عبر سلسلة الخطوط ، حيث يمكن مُلاحظة ثلاث سلاسل من الخطوط الأفقية المُتتالية تُقسم المشهد إلى ثلاثة أثلاث ساهمت بتقديم المشهد بأريحية تسمح للعين بالتنقل السلس بين أجزاءه.

إن قوة اللون الاصفر (بتدرجاته نسبياً) تُحيل إلى التفاؤل والثقة، كيف الحال إذن حينما يبرز اللون ككتلة واحدة في لوحة من الصحراء، والصحراء تيه، خوف وقلق. ذكاء الفنان وصبره ورصده لحركة الضوء وتشكّل الظلال، جعله يتغلب على هذه الصفة الصحراوية. فحوّلها إلى معنى إيجابي مليئ بالإصرار والتحدي عبر إبراز عدد هائل من الخطوط والمُنحنيات التي شكّلها الظلّ على أطراف الكثبان الرملية؛ فكسر بذلك حدّة الخوف والمعاني السلبية، مُستخدماً العنصر البشري القادم من البعيد والذي يُدلّل (كحجم) على امتداد المكان وسعته مُعطياً معنى أعمق للمُنحنيات والخطوط التي تُدلّل على نهايات لا مُتناهية. هذه الفكرة الفلسفية التي تقود إلى التفكير في المعنى والفكرة وتنشّط الخيال لرسم مشهد ذهني لما بعد هذه الخطوط، أو لنقل لما بعد هذه الصحراء، أو إجابة

لسؤال: ماذا سيكون المكان الآخر بعد هذه اللقطة. لا يمكنني اعتبار هذه اللوحة لوحة تقريرية أو لوحة تجريدية أو سريالية. شخصياً لا أحبّ التصنيفات، أحبّ أن أترك حرية التخييل لذهن المُتلقي وكيفية وحجم تفاعله مع اللوحة. هذه اللوحة بحق هي مشهد مُتوتر، واثق في آن معاً؛ فالشمس حاضرة غائبة وسط تيه الرمال وتيه القلوب، مع غياب السماء والغيوم يصبح هذا التيه هروبا مُنصاع لخيارات الرمل والسراب، سراب محمول في اللون. أصفر الشمس شحوب الوقت وعطش الصحراء الواسعة. وكأن المشهد يحكي حياة كاملة تتلاطم الأيام عبرها وتتغير. وكأن هذه الخطوط أرواح ومعناها، تحاول الولوج إلى الحياة. وكأنها بحث عن الروح، وعن الوقت، والحياة بإصرار على المضي أو عبر تحدي الوصول. وكأن الرمل يتحول رويداً رويداً إلى موج سيروي الغيم،



لتمطر مُتعة بصرية رائعة.

ثالثاً: الصورة الناجحة ليست فقط التي سجلتها الكاميرا بإدخال كمية مُناسبة من الضوء، وتحمل قيماً لونية، أو تكويناً يتّسق وقواعد وأسس التكوين للمشهد الفوتوغرافي، ليس هذا فحسب. إنها أيضا تلك التي تُثير الأسئلة: ماذا قبل هذه اللقطة؟ ماذا بعدها؟ وكمّاً مفتوحاً من الأسئلة. صورة البورتريه من أصعب المواضيع الفوتوغرافية. فمنذ عصر النهضة (تشكيلياً) إلى الآن (فوتوغرافيا) يكاد يكون هو الأشدّ خطورة وتحدياً؛ لأنه بالضبط الأكثر مسّاً لدواخلنا والأكثر نبضاً وإثارة لشغف الأسئلة.

في بورتريه الفوتوغرافي محمود أرحومة يشدّنا سؤال مراوغ: هل يغني الفتى؟

البورتريه لفتى تتموضع عيناه في الثلث الأعلى من الصورة جهة اليمين، مُشكلّة نقطة جذب بصري. اتجاه خطّ النظر يقود إلى فراغ أزرق شاسع إلى يسار الفتى. خط النظر هذا عادة ما يدفع المُتلقي إلى اتباع اتجاهه. لكني هنا أتوقف – بصرياً- عند الفم المفتوح، ويبدأ سؤال: هل يُغنّي الفتى؟

القيمة الحقيقية في الصورة هي إثارتها السؤال، والإجابة عليه عبر تخيل - وهو واجب هنا- المشهد برمّته، بأجزائه المُفترضة التي ينبؤنا عنها الأزرق الشاسع. إن الافتراض - وهو الاقرب- أن الفتى يُغني هو الأكثر ألماً وإثارةً للروح ومسّاً بهويّة المُجتمع ووعيه. إن فتى في مثل هذا العمر وهذه الهيئة - لباسه البسيط- ما زال قادراً على اجتراح الغناء يخلق حالة من التحدي والرغبة في الحياة، وهو تأكيد على إرادة البقاء والاستمرار في مُجتمع هشّ ومُتفسخ. تحدٍ صارخ لواقع يضغط بكل ثقله على أجساد المحرومين. الأزرق الشاسع على يسار الفتى هو السماء، فضاء رحب قد يجد فيه هذا الفتى - اتبع خط النظر- ضالته من الأمان والطفولة رغم الدارج من أن هذا الفراغ على اليسار إشارة إلى واقع وماضٍ ما زال يفعل أفاعيله في جسد غضّ. الأزرق الشاسع يحمل البورتريه بخفّة ويبرز الوجه وتفاصيله. الوجه المُضاء بطبيعية أخّاذة؛ فيُثار السؤال ألف مرة أخرى: هل يُغنّي الفتى؟

والإجابة هناك، هناك في الأزرق.



رأفت الميهي: سينما المسخرة



محمود الغيطاني

مصر

لم يكن رأفت الميهي ببعيد عن مجال السينما المصرية أو دخيل عليها حينما قدم أول أفلامه "عيون لا تنام" 1981م كمُخرج؛ فهو يعمل في مجال السينما منذ فترة مُبكرة كمُترجم، ومُنتج، وسيناريست منذ أن كتب أول أفلامه "جفت الأمطار" 1967م الذي أخرجه سيد عيسى، ورغم أن هذا الفيلم لم يلاق النجاح اللازم أو الإقبال الجماهيري عليه، إلا أن الميهي لم يتوقف بسبب ذلك، بل قدم مع المُخرج كمال الشيخ أربعة أفلام سينمائية أخرى كتبها له، وقد كانت من أنجح الأفلام المصرية في هذه الفترة، وهي: "غروب وشروق" 1970م الذي صب اهتمامه على الانتقاد السياسي فيما قبل الفترة الجمهورية في مصر، ثم كتب سيناريو فيلم "شيء في صدري" 1971م عن رواية لإحسان عبد القدوس بنفس العنوان، وهو الفيلم الذ يحمل نقدا أيضا لفترة الملكية وما سادها من فساد، ثم فيلم "الهارب" 1974م[1] الذي لا يخلو من النقد السياسي ومُمارسات رجال الشرطة في التنكيل بمن يمارسون الفعل السياسي، والزج بهم وبذويهم في السجون، لتكون آخر مرحلته مع المُخرج كمال الشيخ فيلم "على من نطلق الرصاص؟" 1975م، وهو الفيلم الذي يمثل تجاه كمال الشيخ السينمائي من حيث البحث عن الأدلة من خلال منظور تشويقي، ومن خلال التوصل إلى قصاصات صغيرة من الدلائل التي تؤدي إلى انكشاف الحقيقة في نهاية الأمر، وقد كان من الأفلام التي تحاول نقد الفساد الذي يدور في المُجتمع المصري.

قدم الميهي الكثير من الأفلام التي قام بكتابتها لغيره من المُخرجين، ولعل فيلمه "غرباء" 1973م للمُخرج سعد عرفة كان من أهم الأفلام التي كتبها حيث يعمل على انتقاد ما يدور في المُجتمع من صخب فكري، وتشدق العديدين بالكثير من الأفكار والأيديولوجيات والمذاهب التي يرون أنها الحقيقة الكبرى بينما يرون من سواهم غائبين عن هذه الحقيقة.

إذن، فرأفت الميهي من أكثر الذين عملوا في السينما مُتبنين موقفا تجاه الحياة والمُجتمع المُحيط بهم، ولعل موقفه النقدي تجاه كل ما يدور من حوله بدا واضحا في الغالبية العظمى من الأفلام التي كتبها للسينما وأخرجها غيره من المُخرجين. وبما أن الفنان دائما ما يحاول السعي نحو الكمال؛ ولأن رأفت الميهي رغب في امتلاك رؤيته السينمائية الكاملة مثلما يرغب هو في تقديمها وبروحه وثقافته التي تخصه وحده؛ فلقد اتجه إلى الإخراج السينمائي لما يكتبه- لاحظ أن جميع الأفلام التي أخرجها الميهي كانت من تأليفه هو، أي أنه لم يخرج فيلما واحدا لم يكتبه.

في عام 1981م أخرج الميهي فيلمه الأول "عيون لا تنام" عن المسرحية الأمريكية "رغبة تحت شجر الدردار" Desire Under the Elms للمسرحي الأمريكي يوجين أونيل Eugene O Neill الذي كان من أفضل الأفلام للتعبير عن الواقع المصري؛ الأمر الذي جعل الميهي من أهم رواد الاتجاه الجديد في السينما- الواقعية الجديدة- جنبا إلى جنب مع رائدها محمد خان. أي أن فترة الاضمحلال



الطويلة التي مرت بها السينما المصرية، والتي كادت أن تصل بها إلى السكتة القلبية التامة قد أفرزت العديد من شباب السينمائيين المُثقفين أصحاب الموقف مما يدور من حولهم؛ ومن ثم اهتموا أيما اهتمام بنقد الأوضاع القائمة، سواء من أجل تصحيحها المُباشر، أو لمُجرد التأمل فيما يحدث وتنبيه الجميع إلى أن الوضع الراهن لا بد له أن يؤدي في النهاية إلى كارثة اجتماعية واقتصادية حقيقية تحيق بالجميع؛ ومن هنا اكتسبت هذه السينما الجديدة أهميتها؛ لاهتمامها بالبسطاء ومُشكلاتهم، ومُعاناتهم، بل والتعامل معهم بقدر غير قليل من الحنان والحب من دون الذهاب إلى إدانتهم أو النظر إليهم باعتبارهم لا يحق لهم الحياة في هذا المُجتمع، أو لا يحق لهم مُجرد الحلم في حياة ووضعية اجتماعية واقتصادية أفضل.


رأفت الميهي

يتناول الميهي في فيلمه الأول "إبراهيم" صاحب ورشة سيارات كبير في العمر. يتزوج من فتاة فقيرة تُدعى "محاسن"، وهو الأمر الذي يخشاه إخوته؛ بسبب خوفهم من احتمال مُشاركتها لهم في الميراث، وفي نفس الوقت يشعر "إسماعيل"، الأخ الأصغر لإبراهيم، والذي يعمل لديه في الورشة بالكثير من مشاعر البغضاء والكراهية نحو الأخ الأكبر إبراهيم؛ الأمر الذي يدفعه لاختلاق المشاكل طيلة الوقت مع محاسن، لكن، سرعان ما يتبدل حال العلاقة بين محاسن وإسماعيل ويميل إليها؛ ومن ثم تكون بينهما علاقة عاطفية جامحة تُثمر عن طفل في أحشائها. يظن إبراهيم، الأخ الأكبر، أن زوجته حامل بطفله، لكن حينما يحين موعد ولادتها يخبره الطبيب أنه لا بد من الاختيار بين الطفل أو الأم، فيختار إبراهيم الطفل مُفضلا إياه على الزوجة؛ فالطفل هو امتداده ووريثه الذي يرغبه كي يرث الورشة ولا يأخذها إخوته. هنا لا يتمالك إسماعيل نفسه ويهجم على أخيه الأكبر قاتلا إياه، وينتهي به الأمر إلى اللوثة العقلية.

رغم اقتباس العمل السينمائي من المسرحية الأمريكية إلا أن الميهي قد عمل على كتابتها بما يتناسب تماما مع الواقع المصري في الثمانينيات، وبالتالي لم يبق من الأصل الأدبي سوى الفكرة العامة الراغبة في الحديث عن جنون التملك؛ فالأخ الأكبر هنا هو من تعب سنوات طويلة من أجل إنشاء هذه الورشة وبقائها، ومن ثم الإنفاق على أشقائه الثلاثة، صحيح أن هناك شقيقين منهم قد سافرا إلى الخليج من أجل محاولة الثراء بعيدا عن أخيهم الأكبر، لكن الأخ الأصغر ظل مع إبراهيم الذي رباهم واعتنى بهم؛ ولأن إبراهيم يرى أنه صاحب الحق في المال وفي كل شيء؛ بعد سنوات الشقاء التي مر بها؛ فهو يتزوج من محاسن لتأتي له بالطفل الوريث لهذه الورشة، وهذا ما يُفسر في نهاية الفيلم تمسكه بالطفل من دون الزوجة والتضحية بها؛ فالطفل هو الامتداد الذي سيشعره أن شقائه طوال عمره لم يأخذه غيره. لا يمكن إنكار أن الميهي قد نجح في التعبير عن شعور التملك، كما كان فيلمه نموذجا من أفلام الواقعية الجديدة التي تحاول التعبير عما يدور في هذه الفترة الزمنية والآثار الاقتصادية والاجتماعية وكم الصراعات التي تركتها فترة السبعينيات على ما بعدها؛ وهو ما جعل، مثلا، أصحاب الحرف اليدوية هم أصحاب السيادة في المُجتمع؛ حيث بات المُجتمع يفضلهم على المُتعلمين والمُثقفين وغيرهم، وهذا ما رأيناه في الفيلم تماما.

قدم لنا الميهي في أول أفلامه فيلما شديد الواقعية يعمل على تأمل العلاقات الاجتماعية في المُجتمع المصري وما آلت إليه من صراعات دموية مُخيفة تنبئ بانفجار وشيك في المُجتمع؛ الأمر الذي جعل الأخ الأصغر يقتل أخاه بسبب هذا الصراع؛ لذلك حينما رأينا فيلمه الثاني "الأفوكاتو" 1984م كانت الدهشة القصوى من الانقلاب الأسلوبي في تناول هذا الواقع رغم أنه لم يحد عن مساره في نقد هذا الواقع العبثي السوداوي المأساوي بكل ما يموج فيه من تناقضات لاعقلانية.

لا يمكن إنكار ارتباك النقاد- والجمهور أيضا- أمام رأفت الميهي حينما بدأ أسلوبه الفني الجديد الخاص به في السينما المصرية، وهو الأسلوب الذي كان هو رائده، وما زال، من دون أن يقلده أحد غيره في مثل هذا الاتجاه. فالميهي من المُخرجين الذين يتأملون الواقع بعُمق، ويعمل على انتقاده، لكنه يرى أن هذا الواقع السودوي العبثي لا يمكن له أن يكون أفضل مما هو عليه، وسيظل هكذا بشكل أبدي، أي أن الجميع قد بات عالقا في

اللحظة الآنية بقتامتها ومأساويتها. صحيح أن مثل هذه النظرة القاتمة كان من المُمكن لها أن تدفع غيره من المُخرجين إلى تقديم الكثير من الأفلام الميلودرامية المُغرقة في البكائيات، لكنه لم يقع في مثل هذا المأزق ونجا بنفسه حينما اختار السخرية من هذا الواقع، ورأى أنها السبيل الوحيد إلى تقديمه ومحاولة مُعالجة مُشكلاته- رغم أن مُعظم أفلام الميهي تقريبا تؤكد أنه لا سبيل للخلاص من هذه المأساة التي نحياها؛ ومن ثم نرى أبطاله في نهاية أعماله السينمائية دائما ما تستسلم لما هو كائن؛ لأنه ليس في الإمكان تغيير هذه المهزلة التي نعيش فيها!

نقول: إن ارتباك النقاد أمام ما يقدمه الميهي من أفلام بأسلوبه الجديد الذي يخصه وحده- أسلوب المسخرة- أو السخرية من الواقع هو ما دفع جل نقاد السينما المصرية إلى الارتباك في تحديد المفهوم أو المصطلح على أفلامه السينمائية؛ وبالتالي رأينا العديد من المفاهيم التي يطلقها النقاد على هذه السينما المُختلفة والغريبة بالنسبة إليهم.

اعتبر مُعظم نقاد السينما المصرية أن ما يقدمه رأفت الميهي من أفلام تندرج تحت مُسمى أفلام الفانتازيا، أي أنهم رأوا في كل ما هو غريب عليهم في الأسلوب السينمائي مُجرد فانتازيا؛ بما أن العقل لا يمكن له أن يتقبلها بسهولة، أو لأنها خارجة عن المألوف وعما هو مُتعارف عليه في صناعة السينما. وربما كان هذا الاستسهال في تحديد المفهوم من الكوارث التي بقيت متداولة بين العديد من الأجيال حتى اليوم من دون محاولة النظرة المُتأملة؛ من أجل وضع تحديد لهذا الاتجاه السينمائي.

رغب الميهي هنا في أن يكون مُتفردا في لغته السينمائية؛ وبالتالي آل على نفسه أن يأخذ تجاها يخصه وحده- مثلما فعل يوسف شاهين في أفلامه التي اختلفت عما يقدمه غيره من مُخرجي السينما المصرية؛ فكان خارج السرب- ورأى أن الوسيلة الوحيدة لتأمل الواقع وتقديمه ومحاولة إلقاء الضوء على مُشكلاته هو





التعالي على هذا الواقع؛ من أجل رؤيته رؤية كلية من بعيد، ثم السُخرية منه؛ لعل السُخرية تكون علاجا ناجحا لما يدور من حولنا. صحيح أن مُعظم أفلامه من المُمكن إدراجها تحت مُسمى الأفلام الكوميدية، لكنها ليست الكوميديا بالمفهوم الذي نعرفه، بل هي الكوميديا السوداء التي تجعل المُشاهد يضحك على نفسه وكأنه يبكي، أي أنه يضحك باكيا إذا جاز لنا التوصيف.

يُعرّف الفيلم الفانتازي بأنه: فيلم من مواضيع خيالية عادة، تتضمن أحداثا سحرية وخارقة للطبيعة ووجود مخلوقات أو عوالم خيالية غريبة. وهذا النوع يُعد مُختلفا تماما عن أفلام الخيال العلمي وأفلام الرعب، رغم أن هذه الأنواع تتداخل فيما بينها، لكن أفلام الفانتازيا في الغالب لديها عنصر من السحر والأساطير والتعجب والهروب من الواقع، ولعل خير مثال على أفلام الفانتازيا فيلم "سيد الخواتم" Lord Of The Rings 2001م للمُخرج النيوزلندي بيتر جاكسون Peter Robert Jackson حيث يضم الفيلم جميع عناصر الفانتازيا تقريبا.

إذا ما تأملنا مفهوم الفيلم الفانتازي السابق، ثم حاولنا تأمل ما يقدمه المُخرج رأفت الميهي من سينما تسخر من الواقع؛ فإننا بالضرورة لا يمكن لنا أن نُطلق على ما يقدمه المُخرج سينما الفانتازيا، أو أفلام الفانتازيا؛ لأنه لا توجد ثمة فانتازيا فيما يقدمه الميهي هنا، ومن ثم يكون إطلاق هذا المُسمى عليها من قبيل الظُلم لأفلامه، فضلا عن الجهل بالمُصطلح الذي تم إطلاقه في غمرة فوضى إطلاق المُصطلحات من نقاد السينما المصرية؛ لذلك لم نكن مع الناقد سمير فريد وغيره من النقاد حينما رأوا أن فيلم "الأفوكاتو" أو غيره من أفلام الميهي إنما تُعبر عن الفانتازيا.

ثمة نقاد آخرون- وهم أقل- أطلقوا على سينما الميهي مصطلح Film Parody أو المُحاكاة الساخرة في محاولة منهم لفهم ما يقدمه الميهي من أسلوب سينمائي جديد ومُختلف، لكن إذا ما عرفنا أن المقصود بهذه المُحاكاة الساخرة هو: كل أثر أدبي أو فني يُحاكى فيه أسلوب أحد المُؤلفين على نحو تهكمي يثير الضحك والسخرية؛ سيتأكد لنا أن هذا المُصطلح بعيد كل البعد عما يقدمه المُخرج من أفلام. وقد جاء في قاموس المعاني: "الباروديا": أثر أدبي أو مُوسيقي يُحاكى فيه أسلوب أحد المُؤلفين على نحو يثير الضحك والهُزء، أي أن الباروديا هي المُحاكاة الساخرة لأحد المُؤلفين، مُحاكاة تهكمية أو ساخرة. ولعل أكثر الأفلام نموذجا على "الفيلم البارودي" هو فيلم "قابل الإسبارطيين" Meet The Spartans 2008م للمُخرجين Jason Friedberg

and Aaron Seltzer الذي كان مُحاكاة ساخرة لفيلم 300 للمُخرج زاك سنايدر Zack Snyder 2007م، ومثله أيضا فيلم "فيلم مُرعب" Scary Movie 2013م للمُخرج الأمريكي مالكولم لي Malcolm D. Lee بأجزائه العديدة الذي كان يسخر فيه من سلسلة أفلام الرعب الشهيرة "منشار" Saw 2004م للمُخرج جيمس وان James Wan وهو الفيلم الذي أُنتج منه سبعة أجزاء حتى عام 2010م للعديد من المُخرجين، وسلسلة أفلام "صرخة" Scream المُنتجة في أعوام 1996م، 1997م، 2000، 2011م للعديد من المُخرجين أيضا؛ لذلك حينما نقرأ ما كتبه الناقد حسني عبد الرحيم عن الميهي: "محاولته الجديدة "علشان ربنا يحبك" تدخل في نفس الإطار الذي يعمل عليه منذ سنين، وهو "المسخرة الاجتماعية" كما في أفلام "السادة الرجال"، و"سيداتي آنساتي"، و"سمك لبن تمر هندي"، وتشتمل جميعا على فكرة نقد الزيف المُسيطر في حياتنا الاجتماعية، وجميعها "بارودي"- مُحاكاة ساخرة- وليس كما اصطلح سواد النقاد على تسميتها "بالفانتازيا"؛ فالميهي في مُعظم هذه الأفلام يقدم رؤى واقعية مُتطرفة وكاريكاتورية لكي يسخر منها، ولم أشعر في أي منها بأنه يكذب، بل على العكس دائما ما انتابني شعور بأنه يترافع في قضية شخصية جدا وحميمية"[2].



نقول: مع قراءة ما ذهب إليه الناقد حسني عبد الرحيم لا يمكن لنا أن نأخذ بما ذهب إليه، صحيح أنه كان مُصيبا في عدم الموافقة على ما ذهب إليه مُعظم النقاد في أن الميهي يقدم سينما الفانتازيا، لكنه لم يحالفه الحظ في تعريف هذه السينما حينما رأى أنها "سينما البارودي"؛ لأن الميهي لا يحاكي سوى الواقع فقط، أي أنه لا يحاكي عملا فنيا سابقا، أو كاتبا سابقا، أو أي أثر سابق عليه؛ ومن ثم لا يمكن أن تكون هذه السينما الساخرة من الواقع- سينما المسخرة- هي سينما البارودي، ومن غير المُمكن أن يستقيم معها هذا المفهوم.

إذن، ما هو المفهوم أو الإصطلاح الذي من المُمكن لنا أن نضع تحته أفلام رأفت الميهي الساخرة؟

إذا ما تأملنا المفهوم القادم ربما نستطيع الاقتراب أكثر من مفهوم اللغة السينمائية التي يقدمها الميهي في أفلامه حينما نعرف أن: السيريالية Surrealism وهي مُشتقة من كلمة فرنسية الأصل تعني حرفيا "فوق الواقع"، وهي حركة ثقافية في الفن الحديث والأدب تهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق، وحسب مُنظرها أندريه بريتون Andre Breton فهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى، وهي فوق جميع الحركات الثورية. أي أن السيريالية، كمفهوم، هي أكثر المفاهيم التي من المُمكن لها أن تعبر عما يقدمه الميهي من أفلام سينمائية تعلو فوق الواقع من خلال تأمله ومحاولة السُخرية منه، ولعله في نقد عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد Sigmund Freud للسيريالية ما يؤكد سيطرة العقل والمنطق على هذا المذهب والاتجاه الفني، أي رغم فوضوية هذا الاتجاه الظاهري كما يتبدى لنا، إلا أنه كان نتيجة قدر كبير من التفكير العقلاني الذي يرغب في التعبير عن الواقع من خلال آليات وطرق مُختلفة تكون فيها السخرية مُحركا أساسيا، وقد بدأ فرويد نقده للسيريالية بتصريحه: إن ما لفت نظره في السيرياليين هو وعيهم وليس لاوعيهم، بما يعني أن التجارب التلقائية التي قام السيرياليون بإظهارها وكأنها إطلاق للاوعي كانت مُنظمة للغاية من قبل نشاطات الأنا، بما يشبه





مُراقبة الأحلام خلال الحلم؛ وبالتالي فإنه خطأ من حيث المبدأ اعتبار قصائد السيرياليين ونشاطاتهم الفنية الأخرى كتعبير مُباشر عن اللاوعي؛ لأنها في الحقيقة مُحددة ومُنفذة من قبل الأنا، وبهذه الطريقة- حسب فرويد- يمكن أن يُنتج السيرياليون أعمالا عظيمة، لكنها تكون أعمال الوعي وليس اللاوعي، فقد خدع السيرياليون أنفسهم باعتبار أنهم ينتجون من خلال اللاوعي؛ ففي التحليل النفسي السليم، لا يعبر اللاوعي عن نفسه بشكل تلقائي، وإنما من خلال تحليل عمليات المقاومة والنقل- تحويل الرغبة أو الدافع من الموضوع الأصلي لموضوع بديل عند الشخص في علم النفس- خلال عملية التحليل النفسي.

من خلال فهمنا للسيريالية وآليتها الفنية، ومن خلال نقد سيجموند فرويد لها؛ حيث أكد أنها نتيجة نشاط عقلي واع تماما وتأملي يتأكد لنا أن أقرب المفاهيم الفنية على ما يقدمه المُخرج رأفت الميهي هو "الأفلام السيريالية"، أو "السينما السيريالية"، وهو المفهوم الذي ذهب إليه الناقد عصام زكريا في وصف سينما رأفت الميهي حينما كتب: "تنتمي أفلام رأفت الميهي منذ "الأفوكاتو" إلى الأسلوب السوريالي بوضوح. وهو مُصطلح فرنسي الأصل يعني حرفيا "فوق الواقعي". إذا كان الفنان الواقعي ينقل صوره من الواقع، فإن الفنان السوريالي يستلهم صوره من انعكاس هذا الواقع على ذاته. بمعنى أبسط: من أحلام يقظته ومنامه والخيالات والأفكار "الغريبة" التي تنشأ في عقله نتيجة عدم استيعابه وعدم قبوله لما يحدث في الواقع"[3]، ولعل هذا المفهوم الأقرب إلى الصحة والاتساق مع ما قدمه الميهي من سينما يكاد يكون هو المفهوم الوحيد الصحيح والذي لم يذهب إليه سوى الناقد عصام زكريا في محاولة تقريب هذه السينما من تقعيد المفهوم.

لكن رغم استقرارنا على هذا المفهوم- السينما السيريالية- فيما قدمه المُخرج رأفت الميهي من أفلام تتناول الواقع المعيش، وهي السينما التي لا يمكن لها بأي حال من الأحوال الانفصال عن الواقعية والاتجاه الجديد الناشئ في السينما المصرية- فهي تنطلق من هذا الواقع وتتخذ منه مادة أساسية في جميع أفلامها وإن كانت تحاول السخرية منه- إلا أننا نذهب إلى تسميتها "سينما المسخرة"؛ لأن هذا المُسمى هو الأقرب إلى روح هذه السينما، وإلى قول المُخرج نفسه في العديد من الحوارات.

يقول رأفت الميهي: "عندما أنتقد المُجتمع،

لا بد أن أعلو عليه أولا كي أشاهده جيدا وأستوعبه، بمعنى أنني أحاول ألا أغرق في تفاصيله؛ لكي أرى تناقضاته، وهكذا أستطيع أن أسخر منه، وبصراحة شديدة أنا أرى أن الواقع مُؤلم جدا، وإذا لجأت إلى تصويره واقعيا ستكون الصورة قاتمة وكئيبة جدا"[4].

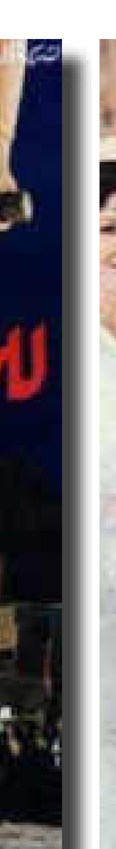
إذا ما تأملنا هذا التصريح من الميهي في حواره السابق يتأكد لنا أن المُخرج يدرك جيدا ويعي ما يفعله، وأنه يهدف في المقام الأول إلى السخرية من الواقع الذي ينطلق منه بعدما يعلو عليه قليلا من أجل تأمله بشكل واع، ويؤكد الميهي أنه- نتيجة نظرته اليائسة السوداوية- لا يمكن له تقديم الواقع كما هو؛ وإلا تحول الأمر إلى البكائيات والمليودراميات مما لا يرغبه في السينما التي يقدمها؛ فكان الحل الذي اختاره هو السخرية من هذا الواقع وتقديمه في شكل هزلي يجعل المُشاهد يضحك على نفسه وما يعانيه وكأنه يبكي، وهو أسلوب سينمائي انفرد به الميهي وحده في السينما المصرية ولم يقدمه غيره من المُخرجين فيما عدا المخرج السوداني سعيد حامد في فيلمه الأول "الحب في الثلاجة" 1993م، لكنه لم يستمر في تقديم أفلام تخص هذا الاتجاه ونحا باتجاه موجه أفلام المُضحكين الجُدد التي سادت في حقبة التسعينيات من عمر السينما المصرية، وهو ما سنعود إليه في هذه الحقبة فيما بعد.

إذن، ففي فيلمه الثاني "الأفوكاتو" يعلن الميهي عن اتجاهه الخاص به فيما يقدمه من سينما مُختلفة، وإن كانت تسير في نفس إطار أفلام الواقعية الجديدة التي بدأها المُخرج محمد خان. يتناول الفيلم الواقع المصري في الثمانينيات، وهو الواقع الذي تركت عليه سنوات الستينيات والسبعينيات بأثرها السياسي والاقتصادي والاجتماعي؛ فتحول المُجتمع المصري إلى مُجتمع شائه، غير واقعي من المُمكن أن تتخيل فيه أي شيء، وكل شيء، وهو ما أراد الميهي تصويره في فيلمه من خلال المحامي "حسن سبانخ" القادر على تحويل كل شيء لصالحه ولصالح موكله بالقانون، يحاول سبانخ التأقلم مع أوضاع السجن أثناء قضائه عقوبة الحبس لمدة شهر؛ بسبب إهانته للمحكمة في أحد القضايا، ويتمكن من إقامة العديد من العلاقات الملتوية أبرزها مع تاجر المُخدرات حسونة محرم، وسليم أبو زيد، أحد مراكز القوى في الستينيات، ويلعب سبانخ على جميع الحبال، ويبدأ في تحريك النظام القضائي وأوضاع المُجتمع المقلوبة كعرائس الماريونيت. ينجح سبانخ في إخراج حسونة محرم من السجن وإعادته لواجهة المُجتمع مرة أخرى؛ تمهيدا لقيام سبانخ نفسه بالنصب على حسونة في "خبطة العمر"، حيث تضمنت خطة سبانخ اتهام حسونة بالإتجار في العملة المُزيفة، وتزويج شقيقة زوجته لحسونة، لكن حسونة ينجح في الإيقاع بحسن وإدخاله السجن، ولأن سبانخ يعشق التلاعب فسرعان ما يستأنف نشاطه من داخل أسوار السجن مُتحالفا مع سليم أبو زيد في عملية جديدة تبدأ كما انتهى الفيلم بالهروب منه، وبدء حياة ملتوية جديدة.

نلاحظ في فيلم الميهي أنه يقدم رؤية شديدة السوداوية للواقع المعيش من خلال إطار ساخر هزلي كاريكاتوري؛ فالمُحامي قادر على قلب كل الحقائق وإقناع هيئة المحكمة بما يريده، والحراس الفقراء داخل السجن يقومون بخدمة سجنائهم من الأغنياء الذين يعيشون فيما يشبه المُنتجع داخل السجون، وأحلام سبانخ نفسه لا تتعدى رغبته في شراء دراجة لابنه، وتليفزيون ملون، وإجراء عملية لزوجته التي تزعجه بشخيرها أثناء النوم، وهو يسكن في الحواري المليئة بالقمامة ومياه المجاري الطافحة، ورجال الأعمال الذين كانوا نتيجة طبيعية لسياسة الانفتاح السابقة، لا يعنيهم المُجتمع بقدر ما يعنيهم تكديس المزيد من الثروات من خلال أي طريقة حتى لو كانت الإتجار في المُخدرات، وشقيقة زوجته غير قادرة على إتمام زواجها بخطيبها لضيق اليد، أي أن المُجتمع بالكامل في حالة انقلاب للمعايير بشكل لا يمكن احتماله، وهو ما يستقيم معه الشكل الساخر الكاريكاتوري الذي قدم من خلاله الميهي لفيلمه، ولعلنا نلحظ أن الفيلم لا ينتهي نهاية أقل سوداوية، بل يؤكد المُخرج على أن هذه المهزلة الاجتماعية والاقتصادية مُستمرة إلى النهاية ولن تنتهي. يتأكد لنا ذلك من مشهد النهاية الذي هرب فيه سبانخ وسليم أبو زيد من السجن؛ كي تستمر الدائرة التي لا نهاية لها.

رغم السوداوية القاتمة والتشاؤمية التي تميز بها الفيلم لم يكن الميهي يتخيل أن الواقع المعيش أكثر سوداوية وبؤسا وكابوسية مما قدمه في فيلمه حينما تعرض هو وكل من شارك في الفيلم إلى المُحاكمة بتهمة إهانة القضاء، والمُحامين، والإساءة للمُجتمع، وتشويهه، وفي هذا الشأن يقول الناقد والمُؤرخ السينمائي محمود علي: "كان أغرب قرار يصدره القضاء في قضية فنية تتعلق بحرية التعبير. المفروض أن القضاء المصري هو الحصن والدرع لضمان حق حرية التعبير. هكذا كان دائما موقف القضاء المصري. من هنا كانت الدهشة إزاء الحُكم على فيلم "الأفوكاتو" في نفس الوقت الذي كان يُعقد فيه مؤتمر الإبداع العربي بالقاهرة! والحكاية بدأت عندما تقدم كل من إبراهيم شاهين عمارة، وأبو الفضل حسني، ومحمد عبد العزيز جابر، وأحمد خليل، وشمس الدين عثمان المُحامون بدعوى ضد مُخرج الفيلم رأفت الميهي، وعادل إمام، وحمدي يوسف، وصلاح الصالح مُدير الرقابة، ورئيس مجلس إدارة شركة الدقي فيديو فيلم، وشركة التوزيع الداخلي والخارجي (يوسف شاهين وشركاه) يطالبون فيها: بوقف عرض الفيلم من دور العرض كافة، وسحب أشرطة الفيديو الخاصة به من الأسواق مع عقاب المُعلن إليهم عدا الأخير بخصوص المواد الواردة بعريضة الدعوى، وإلزامهم بـ 101 جنيه تعويضا مؤقتا باعتبار أن الفيلم يحمل قذفا مقصودا به رجال القانون من قضاة ومُحامين ورجال شرطة. وأن القذف جاء في صور مُقززة وإشارات بذيئة وألفاظ يعف عن ذكرها اللسان!"[5].





إذن، من المُمكن القول: لقد انقلب السحر على الساحر، بمعنى أن ما قدمه الميهي من مُجتمع شائه تحكمه مجموعة من العلاقات الهزلية اللاعقلانية تماما قد تجسم أمام عينيه في شكل كابوسي، أكثر كابوسية من فيلمه و"من هنا كان الحُكم في هذه القضية هو الأول من نوعه، فلم يكتف الحُكم بوقف عرض الفيلم إلى حين الانتهاء من مداولة القضية، بل قضى بحبس كل من رأفت الميهي، وعادل إمام، وحمدي يوسف (المُمثل)، ويوسف شاهين، ومُدير شركة الدقي فيديو فيلم، وعادل الميهي سنة مع الشغل وكفالة عشرة آلاف جنيه لكل منهم؛ لوقف التنفيذ، وألزمت المُتهمين بأن يؤدوا للمُدعين بالحق المدني مبلغ 101 جنيه على سبيل التعويض المؤقت"[6]!

لكن، رغم هذه المأساة التي تعرض لها كل صُناع هذا الفيلم الذي تحول إلى كابوس حقيقي بعيدا عن شاشات السينما إلا أن المحكمة حكمت في نهاية الأمر بتبرئة الجميع باعتبار أن الفيلم مُجرد خيال لا علاقة له بأشخاص مُعينين، وكان مما جاء في حيثيات البراءة: "وباستعراض المحكمة لمشاهد الفيلم فإن المشهد الذي يتضمن عبارة (أنا مُحامي نصاب، أنصب على الزبون في 50 أو 100 جنيه)، هذا القول وغيره مما تضمنه الفيلم من مشاهد لا يتضمن قذفا أو سبا أُسند إلى شخص مُعين من المُدعين بالحق المدني أو إليهم جميعا، ولا صلة لشخص أو اسم المُحامي في الفيلم (حسن سبانخ) بشخص أو اسم أي من المُدعين بالحق المدني، فجميع مشاهد الفيلم لا تنطوي على إسناد واقعة مُعينة إلى المُدعين بالحق المدني تُوجب عقابهم جنائيا أو احتقارهم عند أهل وطنهم، وإن المُحامي في الفيلم لا يرمز إلى مهنة المُحاماة، فالفيلم ليس به هجوم على أي فئة، لا يُنكر أصلا أن بكل طائفة فئة قليلة من الذين حادوا عن الواجب وقواعد المهنة التي يعملون بها. وأضافت حيثيات الحُكم أن فيلم "الأفوكاتو" قُدم في أسلوب كاريكاتوري؛ بحيث يُدرك المُشاهد أن نوع ما شاهده، نوع من المُبالغة ولا يحدث في الواقع، وشخصيات الفيلم كاريكاتورية، فلم يحدث أن شاهدنا في تاريخ القضاء المصري قاضيا يعاكس ويغازل سيدة في أثناء انعقاد الجلسة بالمحكمة وبألفاظ سوقية مُبتذلة، وليس واقعيا أن الفيلم يعمل على حث المُشاهدين على تصديق ما يعرض، بل بالعكس يدفع المُشاهد إلى عدم تصديق ما يشاهده"[7]، أي أن القضية انتهت بعد فترة بتبرئة الجميع بعدما عاش الميهي كابوسه الذي صنعه على الشاشة بشكل أكثر قتامة في الواقع.

في عام 1986م يتخلى الميهي عن هذا الأسلوب الساخر؛ ليعود إلى الاتجاه الواقعي الذي يقدم الواقع كما هو من دون أي سخرية في فيلمه "اللحُب قصة أخيرة"، لكن يبدو أن الواقع نفسه يسخر من الميهي- ملك المسخرة- فلقد فوجئ الميهي، مرة أخرى، برفع دعوى قضائية على فيلمه الجديد وعلى بطلي الفيلم معالي زايد، ويحيى الفخراني بدعوى احتواء الفيلم على مشاهد جنسية، "وبذلك رأينا عام 1986م قضية من أغرب القضايا التي ظهرت في المُجتمع المصري، والتي قُصد بها فرض الرقابة الاجتماعية على السينما المصرية- فصار هناك رقيبان خارجيان هما المُجتمع، والرقيب على المُصنفات الفنية، فضلا

عن الرقيب الداخلي- حينما أُثيرت قضية الفعل الفاضح العلني عند عرض الفيلم؛ فتقدم البعض ببلاغ للنائب العام يُفيد بأن هناك فعلا فاضحا تم بين يحيى الفخراني، ومعالي زايد؛ الأمر الذي جعل المُخرج والفنانون يدافعون فيه عن أنفسهم باعتبار أن مشهد الفراش واللقاء الجنسي الحميم كان من صميم العمل؛ حيث كان الزوج مُصابا بمرض في القلب، وعليه فإنه يترتب على لقائه مع زوجته الكثير من أحداث الفيلم، ولكن، مرت القضية في النهاية بسلام حينما تمت تبرئة كل من معالي زايد ويحيى الفخراني من التُهمة الجديدة، بل والشاذة التي وجهها لهم المُجتمع صاحب القيم الجديدة"[8].



في هذه القضية يقول الناقد علي أبو شادي: "شهد بداية العام القبض على صُناع فيلم "للحُب قصة أخيرة"، المُخرج رأفت الميهي، والفنانين يحيى الفخراني، ومعالي زايد، والمُنتج حسين القلا، وتحويلهم إلى نيابة الآداب واتهامهم بارتكاب فعل علني فاضح؛ بسبب أحد المشاهد في الفيلم، والذي سبق أن صرحت الرقابة بعرضه. تفجر الموقف وانعقد مُؤتمر عام للمُثقفين دافع فيه وزير الثقافة الدكتور أحمد هيكل عن حق الفنان في حرية التعبير، وساند المُثقفون والسينمائيون صُناع الفيلم، وأُفرج عن الجميع بكفالة ضخمة، وتم تجميد الدعوى، وكان وراء هذه المعركة الساخنة السريعة بعض المُتعاطفين مع التيار الإسلامي المُتشدد"[9].

إذن، فالواقع بكامله يزداد ثقله الكابوسي الحقيقي على الميهي؛ ومن ثم رأينا مثل هذا الترصد اللاعقلاني لما يقدمه من سينما، ورغم أن فيلمه الثالث "للحُب قصة أخيرة" لم يكن فيه ما يمكن أن يستدعي مُقاضاته، إلا أنه مرّ بالتجربة مرة ثانية؛ لتؤكد له أن هذا المُجتمع بالفعل لا يستحق سوى السخرية.

ربما كان السبب الجوهري والوجيه في هذا الترصد بالمُخرج هو فضحه الدائم للمُجتمع وتعريته أمام نفسه، لا سيما سُخريته من خرافاته وعلاقاته الاجتماعية التي يظنها المُجتمع متوازنة، في حين أن الحقيقة تؤكد وجود اختلال حقيقي في هذه العلاقات، لا يرغب المُجتمع نفسه في الانتباه إليها، أو يحاول إنكارها؛ ففي فيلمه "للحُب قصة أخيرة" يتحدث عن "رفعت" المُدرس الذي يُصاب بالقلب، ويتزوج من "سلوى" الفتاة الفقيرة، والغريبة عن جزيرة الوراق التي يقطنها في قلب النيل، رغم رفض والدته التي تحاول إقناعه بتطليقها مُقابل حقه في الميراث. لكنه يفضل زوجته التي اختارها ويحبها على أي مال. تخاف سلوى على حياة زوجها لمرضه، ورغم عدم إيمانها بالمُعجزات إلا أنها تلجأ للتبرك بالشيخ "التلاوي"، و"القديسة دميانة". يتفق رفعت مع صديقه الدكتور "حسين" لإيهام سلوى بأن هناك خطأ قي التشخيص، وأنه سليم؛ فتعتقد أن المُعجزة قد تحققت بتبركها للأولياء، وتحاول الأم إقناعه بالسفر للعلاج في الخارج وترك زوجته لكنه يرفض، إلى أن يتوقف قلبه تماما.

لا يخفى علينا أن الفيلم عمل على فضح الموروثات الدينية الشعبية التي ترى التبرك بالأولياء- سواء في المسيحية أو الإسلام- من المُمكن أن يكون لها مفعول السحر؛ ومن ثم يقومون- الأولياء- بما لا يستطيع العلم أو الإنسان القيام به، كما أشار الفيلم إلى أن هذه الأمور تدخل في عداد الوهم والنصب أيضا، ولعل أهم ما نلمحه في فيلم الميهي فضلا عن رهافته في تناوله للعلاقات الإنسانية، وعلاقة الحُب بين رفعت وسلوى، أنه يقدم شخصياته في حالة اغتراب كامل على المستويين الوجودي والاجتماعي، حتى أن هذه الشخصيات تستسلم في نهاية الأمر- كما هو الحال لدى الميهي في كل أفلامه؛ حيث لا يوجد في الأفق ما يُدلل على ما هو أفضل مما هو قائم؛ لذلك يكون الاستسلام للأمر الواقع هو الحل دائما.

في عام 1987م يعود الميهي بنشاط وجرأة أكبر ليسخر من المُجتمع بالكامل في فيلمه "السادة الرجال"، وتتجلى هنا لدى الميهي مدى المرارة التي يستشعرها تجاه المُجتمع الذي يتحدث عنه، أي أن المُخرج يزداد تشاؤما في تناول أحوال مُجتمعه، ولعل هذا التشاؤم يتضح لنا من مشاعر المُخرج نفسه تجاه شخصياته في الفيلم، فهو لا يميل إلى أي طرف من الطرفين، ولا يتعاطف معهما، بل يبدو مُلتزما بالحياد تجاه الاثنين معا، مُوقنا بأن كل منهما يستحق المصير الذي ذهب إليه، وأن هذا المُجتمع لا مجال للتعاطف معه أو الشفقة عليه، بل لا بد من الاصطدام القوي به لإفاقته مما يرتع فيه من عبث وفوضوية ستؤدي به حتما إلى الدمار

في كل شيء لاسيما مُؤسسة الزواج التي يسخر منها في فيلمه.
يتحدث الفيلم عن "أحمد" وزوجته "فوزية" التي تعاني من مُعاملة زوجها، وعدم اهتمامه بها بالشكل الذي ترغبه والكافي لها كأنثى، تطلب فوزية الطلاق من زوجها، لكنه يرفض طلاقها؛ فتقرر فوزية إجراء عملية جراحية للتحول من امرأة إلى رجل. تعاني فوزية من مصاعب جمة بعد تحويل جنسها؛ نظرا لانتماء مشاعرها لجنس النساء، وفي ظل هذه المُعاناة للوالدين يفقد طفلهما الكثير من الاهتمام والرعاية؛ الأمر الذي يدفع أحمد في نهاية الأمر إلى الاستسلام للأمر الواقع والتحول إلى أنثى كي يعيش مع زوجه "فوزي" الذي كان فوزية.
ربما نُلاحظ هنا أن الميهي أطلق سُخريته إلى مداها الأكبر؛ فهو يسخر من المُجتمع مُمثلا في مُؤسسة الزواج، كما أنه لا يتعاطف مع أي من الطرفين بل يسخر مُنهما معا؛ فالرجل فظ شديد الغلظة لا تهمه المرأة في شيء سوى من أجل رغباته فقط، بينما المرأة تنتظر الفرصة كي تسنح لها وتقوم بالانتقام من هذا الرجل بمُمارسة نفس الأفعال التي كان يمارسها عليها حينما تتحول إلى رجل مثله، ولعل اليأس من إصلاح أي شيء في هذا المُجتمع المُهترئ هو ما يجعل أبطال الميهي يستسلمون للأمر الواقع في جميع أفلامه؛ وبالتالي يستسلم أحمد لهذا الواقع بتحوله إلى أنثى في نهاية الأمر، أي أن الأمور لدى الميهي تزداد عبثية ومرارة وتشاؤما بشكل سوداوي لا تبدو من خلاله أي بارقة أمل في الأفق القريب أو البعيد.

علنا كلما رأينا فيلما جديدا لرأفت الميهي يتأكد لنا أنه يشتط به الخيال في فيلمه الجديد أكثر من فيلمه السابق؛ حتى أننا نتساءل: ما الذي من المُمكن له أن يقدمه في فيلمه القادم، لكن المُخرج الراغب فعليا في سينما جديدة تخصه وحده من خلال سخريته القاتمة ينجح في أن يقدم لنا ما يثير لدينا المزيد من الدهشة نتيجة مقدرته على التجديد والمضي قدما في المزيد من السخرية، بل وتحطيمه للشكل الفني المُعتاد في السينما المصرية، وتقديم شكل جديد لا يخص سواه فقط؛ لذلك كانت دهشتنا حينما قدم الميهي فيلمه التالي "سمك لبن تمر هندي"، وهو الفيلم الذي وصفه بنفسه "بالمسخرة".
في هذا الفيلم يعمل المُخرج على تحطيم الشكل الفني للفيلم السينمائي المُعتاد- لاحظ أن تحطيم المضمون كان في أفلامه السابقة- فيبدأ الفيلم بمشهد أثناء التصوير نرى فيه المُخرج نفسه ومُساعديه، ويتوجه فيه مُمثلو الأدوار الرئيسية بالحديث إلى الجمهور؛ ليؤكدوا أن الفيلم مُجرد خيال، وأن الأماكن غير مقصودة، كذلك الأحداث ومهن الشخصيات.
هل يمكننا الذهاب هنا إلى أن المقصود بهذا المشهد هو نفي شُبهة أي اتهام للمُخرج وصُناع الفيلم بأنهم يقصدون أناسا بأعينهم، وأحداث بعينها حتى لا يخرج أحدهم ويتهمونهم قضائيا مرة أخرى بعدما حدث في فيلم "الأفوكاتو"؟
قد يكون هذا هو هدف المُخرج بالفعل، لكنه من خلال هذا الشكل المُدهش للمُشاهد- الذي لم يعتد هذا الشكل في السينما المصرية- أضفى المزيد من السُخرية والتجديد والصدمة؛ الأمر الذي أفاد فيلمه من الناحية الفنية لاسيما أن الفيلم يزاوج ما بين الحالة الواقعية والحالة فوق الواقعية- وليست الفانتازيا كما يحلو لنقاد السينما الذهاب- فهو لا تعنيه الفانتازيا ومُسمياتها بقدر ما يعنيه السخرية مما يدور حوله وإضحاكنا على أنفسنا وما نفعله، ولعل هذه الحالة من الفوضى الاجتماعية التي يتأملها الميهي في أفلامه تجلت بشكل مُكتمل في هذا الفيلم الذي جعل عنوانه "سمك لبن تمر هندي"، وهي جملة يطلقها المصريون على حالة الفوضى الكاملة التي لا يستقيم فيها أي عقل أو ترتيب أو منطق؛ وبالتالي يتحول الأمر في هذه الحالة إلى فوضى وعبثية كاملة.
يتحدث الفيلم عن الطبيب البيطري "أحمد سبانخ" وحبيبته "إدارة". يرغب أحمد في الزواج من إدارة منذ سنوات طويلة لكن ظروفه الاقتصادية تعمل على تأخير زواجهما دائما؛ الأمر الذي يدفع والده إلى السفر للخليج بهدف الحصول على المال ومُساعدة ابنه، وبعد رفض الأب تقديم جزء من دخله إلى المسؤولين عن سفره للخارج يتعرض لمُضايقات منهم ويموت، وبعد نقل جثته إلى مصر يشك الإنتربول في انتماء أحمد ووالده لتنظيم إرهابي ويقوم أحد الضباط بمُراقبته، ويجد أحمد وخطيبته نفسيهما في نهاية الأمر حبيسين في "المشرحة" التي ليست في حقيقتها إلا "المُستشفى الخاص لعلاج مشاغبي العالم الثالث".
هنا تبلغ السخرية لدى الميهي أوجها؛ فالمُستشفى الذي يعالج، يقتل المرضى، وملابس الأطباء هي نفسها ملابس المرضى، والأطباء يقرأون الكف والفنجال، والأعضاء البشرية تُشوى وتُؤكل في الأرغفة، والموتى يُبعثون في المشرحة، فيبدو الأمر وكأننا قد دخلنا إلى واقع خيالي، أو هو واقع الأحلام التي يجوز فيها أن يحدث أي شيء من خلال أي شكل غير منطقي، بل تستمر سُخرية الميهي من كل شيء وليس من المُجتمع فقط؛ فيسخر في مشهد مُهم من أحد مشاهد فيلم "الكرنك" حينما نرى الضابط يقول لمعالي زايد: دا زميل اللي اغتصب سعاد حسني في الكرنك يا معالي"! كما يستمر في سُخريته التي نراها حينما يسخر من المشهد الأخير من فيلم "الأرض".
إن السُخرية التي يُصر عليها الميهي فيما يقدمه من سينما تصبح هي الأسلوب والشكل والمضمون الكامل لسينماه؛ فكل ما نحيا فيه مُجرد شكل من أشكال العبث، وهذا العبث لا يمكن لنا مواجهته إلا من خلال السُخرية منه والضحك عليه؛ ولأن هذا العبث لا سبيل واقعي يمكننا من إصلاحه؛ فالأمر يبدو أمامنا شديد القتامة، وبالتالي يصبح الإنسان مُجرد حمار في نهاية الأمر، وهو ما رأيناه في نهاية الفيلم حينما نشاهد إنسانا برأس حمار، أي أن المُخرج يريد التأكيد على أننا لا نفكر، وأننا لا نفترق كثيرا عن الحمار في حياتنا اليومية التي أدت بنا إلى كل هذه المسخرة

التي نحياها والتي يصورها لنا علنا نفيق مما نحن فيه.

في هذا الفيلم أراد المُخرج نقاش مفهوم العلاقة بين المواطن والسُلطة في العالم الثالث، ثم العلاقة بين هذا العالم الثالث والمُجتمع الدولي، وهو في ذلك يحاول، قدر استطاعته، الدفاع عن الإنسان ضد الديكتاتورية- سواء على المستوى المحلي أو المستوى الدولي- لكنه يقدم هذه الرؤية من خلال أسلوبيته الجديدة التي رأى أنها الأصلح للتعبير عن السينما التي يريدها.

من خلال هذه الأفلام الخمسة التي قدمها الميهي في فترة الثمانينيات- فترة هذه الحقبة محل الدراسة- يتأكد لنا أن الميهي استطاع التعبير عن هذا الاتجاه السينمائي الجديد في السينما المصرية- الواقعية- وإن كان هذا التعبير قد تم من خلال منظوره الفني الذي يخصه وحده، والذي لم يستطع غيره أن يمشي فيه، أو يسير على خطاه؛ فالمُخرج الذي يقدم هذا الشكل الفني الساخر، إنما ينطلق في كل أفلامه من الواقع، ويستغرق في نقاش قضاياه الرازحة على صدورنا، وإن كان يتناولها بشكل سيريالي؛ للتخفيف من وطأتها ومليودراميتها، أي أنه يحول لنا الميلودراما والبكائيات إلى مسخرة ضاحكة؛ فيضحك المُشاهد على ما يراه، ويسخر من نفسه محاولا تأمل ما آلت إليه أوضاعه الاجتماعية والاقتصادية؛ الأمر الذي جعل الجمهور يتفاعل مع ما يقدمه المُخرج من "مسخرة" سينمائية واجتماعية.

من كتاب (صناعة الصخب: ستون عاما من تاريخ السينما المصرية 1959- 2019م).
الجزء الثاني من الكتاب.

1) يشير كتاب "بانوراما السينما المصرية 1927- 1982م" إلى أن فيلم "الهارب" كان عام 1975م، ويحمل الرقم التسلسلي في مُجمل إنتاج السينما المصرية 1611/ انظر الكتاب ص 118/ صندوق دعم السينما/ القاهرة 1983م، بينما يشير كتاب "دليل السينمائيين في مصر" للناقدين مُنى البنداري ويعقوب وهبي إلى أن تاريخ الفيلم هو 1974م/ انظر الكتاب ص 121/ سلسلة آفاق السينما/ العدد 28/ الطبعة الثانية/ الهيئة العامة لقصور الثقافة، كما يشير موقع السينما دوت كوم Elcinema.com إلى أن تاريخ عرض الفيلم هو 24 يوليو 1975م.

2) انظر مقال "علشان ربنا يحبك: ضربة قاتلة للطبقة المتوسطة.. ولكن أين السينما؟!" للناقد حسني عبد الرحيم/ مجلة الفن السابع/ المجلة ص 19/ العدد 42/ مايو 2001م

3) انظر مقال "رأفت الميهي: عقل السينما المجنون" للناقد عصام زكريا/ موقع البوابة الوثائقية/ الإثنين 27 يوليو 2015م.

4) انظر حوار رأفت الميهي مع نجلاء فتح الله بعنوان "رأفت الميهي: هذا المُجتمع لا يستحق إلا السخرية!"/ مجلة الفن السابع/ المجلة ص 30/ العدد 42/ مايو 2001م.

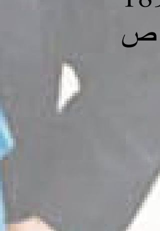
5) انظر كتاب "مائة عام من الرقابة على السينما المصرية" للناقد محمود علي/ الكتاب ص 369/ المجلس الأعلى للثقافة/ 2008م.

6) انظر كتاب "مائة عام من الرقابة على السينما المصرية" للناقد محمود علي/ الكتاب ص 370/ المجلس الأعلى للثقافة/ 2008م.

7) انظر المرجع السابق ص 384.

8) انظر كتاب "السينما النظيفة" للناقد محمود الغيطاني/ الكتاب ص 17/ الطبعة الأولى/ سنابل للكتاب/ 2010م.

9) انظر كتاب "وقائع السينما المصرية 1895- 2002م" للناقد علي أبو شادي/ الكتاب ص 263- 264/ مرجع سبق ذكره.



الكوميكس ملاحم العصر الحديث
(ملف)

ياسر عبد القوي

مصر





حوّل البشر- فى العصور الغابرة- أحلامهم ومخاوفهم لآلهة وأبطال، حكوا عنها الأساطير والملاحم، ورسموها ونحتوها على كل شيء تقريبًا، من الحُلى الدقيقة الصنع وحتى الجداريات الصخرية العملاقة، نحن لم نختلف كثيرًا، ما زلنا نحوّل أحلامنا ومخاوفنا لآلهة وأبطال، الكوميكس هى ملاحمنا، كما كانت الجداريات ملاحم القدامى، الكوميكس هى ملاحمنا وأساطيرنا.

مدخل

تعد القصص المصورة- المعروفة شعبيًا باسم (الكوميكس)- بأنواعها وأنماطها العديدة من أهم وسائط التعبير والمواد المنشورة فى العالم كله تقريبًا، وتمثل أحد أقوى روافد الثقافة الشعبية وانعكاساتها فى الولايات المتحدة وأوروبا واليابان وكوريا، حيث قواعدها الأكثر أهمية وقوة.

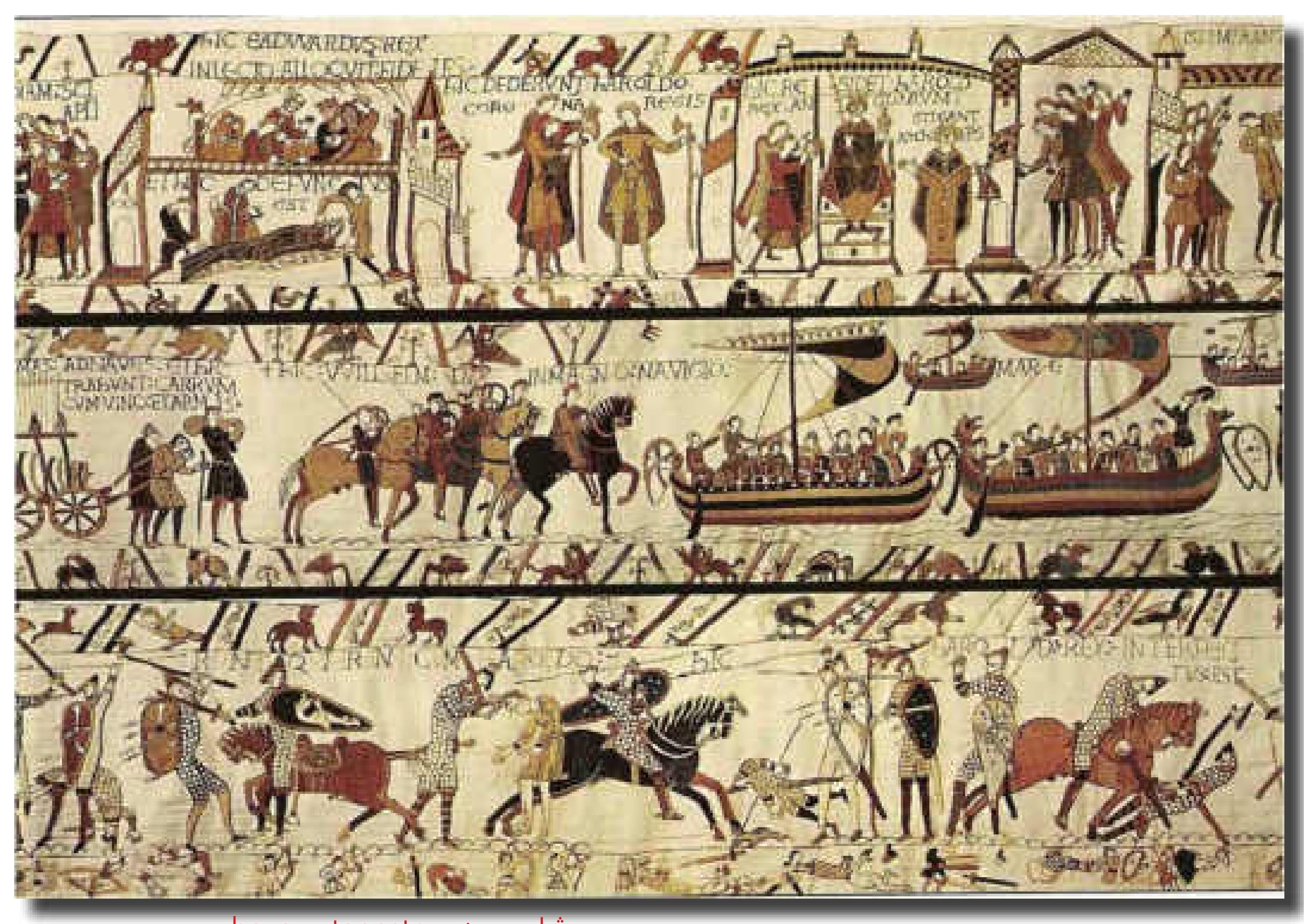
ومن العجيب أن هذا الوسيط الأدبى والفنى المهم لم يلق حظًا يذكر فى الشرق الأوسط، فإذا بحثت طويلًا وعميقًا فى تاريخ المنشورات بالعربية، تجد بضع تجارب هاوية لفنانين محترفين، وأخرى احترافية لفنانين هواة– ظهرت فى السنوات الأخيرة واختفت فوريًا تقريبًا- عمومًا تتراوح تجربة الكوميكس العربية بين فرادة بيضة الديك وندرة أسنان الدجاجة، فهى لا تمثل وجودًا معتبرًا يستحق عناء نقده أو تتبعه، خصوصًا أن النوادر القليلة المتباعدة زمنيًا والفقيرة طباعيًا فى أغلبها تتمتع فعلًا بقدر لا تستحقه من الكتابات والتأريخ، وعليه فيمكننا بضمير مستريح أن نتجاوزها إلى رحابة الكون الهائل لفن القصص المصورة فى العالم.

نشأة الكوميكس

امتلك البشر القدرة على قص الحكايات قبل اختراع اللغة، كما سعوا لتدوينها قبل قرون طويلة من اختراعهم أول الحروف المكتوبة، وقبل اللغة امتلكوا الرسم، التصوير أو ما يترجم أحيانًا (الصباغة) وتعنى الصور المرسومة والملونة، لذلك رسموا، ملأوا حوائط الكهوف وأسطح الأحجار بالرسوم، لم تكن تلك لوحات تزيينية، بل قصص مصورة ترصد لحظات متتالية من حدث يومى أو موسمى فى حياة هؤلاء البشر القدامى، فهم يرسمون قطعان حيوانات الصيد، ثم الصيادين يرصدونها، ثم يهاجمونها، وأحداث الصيد نفسها، ثم جمع الفرائس ورد المفترسات الطامعة، فى صور متتالية تحكى تتابع أحداث عبر زمن، ما يمنح الرسوم القديمة حيويتها الفائقة.

وحين امتلكوا ناصية اللغة، وأتقنوا اختراعهم للحرف المكتوب، بقيت الصور المتتابعة تمثل (وسيطًا) شديد الأهمية والإشباع لرغبتهم فى التسجيل، ونرى ذلك على رسوم المعابد والبرديات فى مصر القديمة، حيث الصور متعددة لأنشطة تتوالى مكونة لقطة مجمدة فى الزمن، بينما تضيف الكتابة شروحًا وتعليقات، بل وتسجل الحوار ما بين الشخصيات المرسومة.

ارتبط التصوير بالكتابة منذ تبنت أوروبا المسيحية بالقرنين الرابع والخامس الميلادى الشكل المعاصر للكتاب (صفحات متطابقة الحجم مجموعة ما بين غلافين)، فكانت الكتب دائمًا مصورة، مرسومة وملونة، الكتب الدينية، والعلمية



مشاهد من - bayeux tapestry

والأدبية، الشرق المسلم لم يكن استثناء، فأنتج العشرات من الكتب المرسومة والملونة، خاصة العلمية وكتب الملاحم الأدبية، حتى كتب السيرة الدينية تزينت فى فارس برسوم رشيقة متقنة متجاوزة التحريم الدينى للتصوير، ولقرون تزامل بين دفتى الكتب: النص والرسم، الكتابة والتصوير، إلا أن (الكوميكس) ليست مجرد صور مصاحبة للنص.

ماذا تعنى الكوميكس؟

يوجد دائمًا جدال واسع فى تعريف (الكوميكس)، ورغم ما يبدو بأن الجميع يفهمون معناها فإن تنوع الأشكال والأنماط وتفرد الإبداعات، يجعل وضع تعريف محدد أمرًا شديد الصعوبة، حتى الاسم نفسه يحمل إشارة غير صحيحة، فكلمة COMICS الإنجليزية تعنى العمل الفكاهى أو الكوميدى، وترجع التسمية للقصص الفكاهية التى كانت تنشرها الصحف الأمريكية منذ أواخر القرن التاسع عشر، والتى كانت على شكل شريط من الرسوم تقدم أقصوصة صغيرة أقرب للنكتة، أما الكوميكس حاليًا فليست كوميدية، بل تغطى كامل مجال الإبداع الأدبى من أقصاه لأقصاه، من القصص الجنسية وحتى الدينية، ومن استلهام القضايا الاجتماعية والدعاية السياسية إلى الأعمال التسجيلية الواقعية، ومن الدراما السياسية إلى القصص الرومانسية، مرورًا بالرياضة والاقتصاد، والفلسفة والروحانيات وطبعًا القصص الخيالية والأساطير والخيال العلمى والرعب، باختصار فإنها لم تترك موضوعًا قصصيًا أو فكرة إنسانية لم تتعامل معها وتبدع فيها، رغم استمرارها فى حمل الاسم القديم الذى تُعرف به.

وكما دخل الاسم من الإنجليزية للعربية، فهو مستخدم كذلك فى كل من الروسية والألمانية، بينما يطلق عليها bandes dessinées فى الفرنسية/ البلجيكية، واسم مانجا Manga باليابان، أما في كوريا فتحمل اسم manhwa.

ورغم كل ذلك فهناك تعريف مرن وواسع لحد كبير، لتحديد ما هى (الكوميكس)، وهو:

الكوميكس وسيط يستخدم للتعبير عن الأفكار عبر الصور الثابتة، ويصاحبها غالبًا نص مكتوب أو غيره من المعلومات البصرية، وعادة ما تتخذ الكوميكس شكل تتابع متجاور من اللوحات المرسومة، كثيرًا ما تحتوى كذلك عناصر نصية مثل بالونات الحوار، والتعليقات والحوار الذى لا يحتوى كلمات، كأصوات الضحك أو الصراخ أو أصوات الحيوانات...إلخ، والتعبير بالكتابة عن المؤثرات الصوتية، وغيرها من المعلومات، ويعد حجم

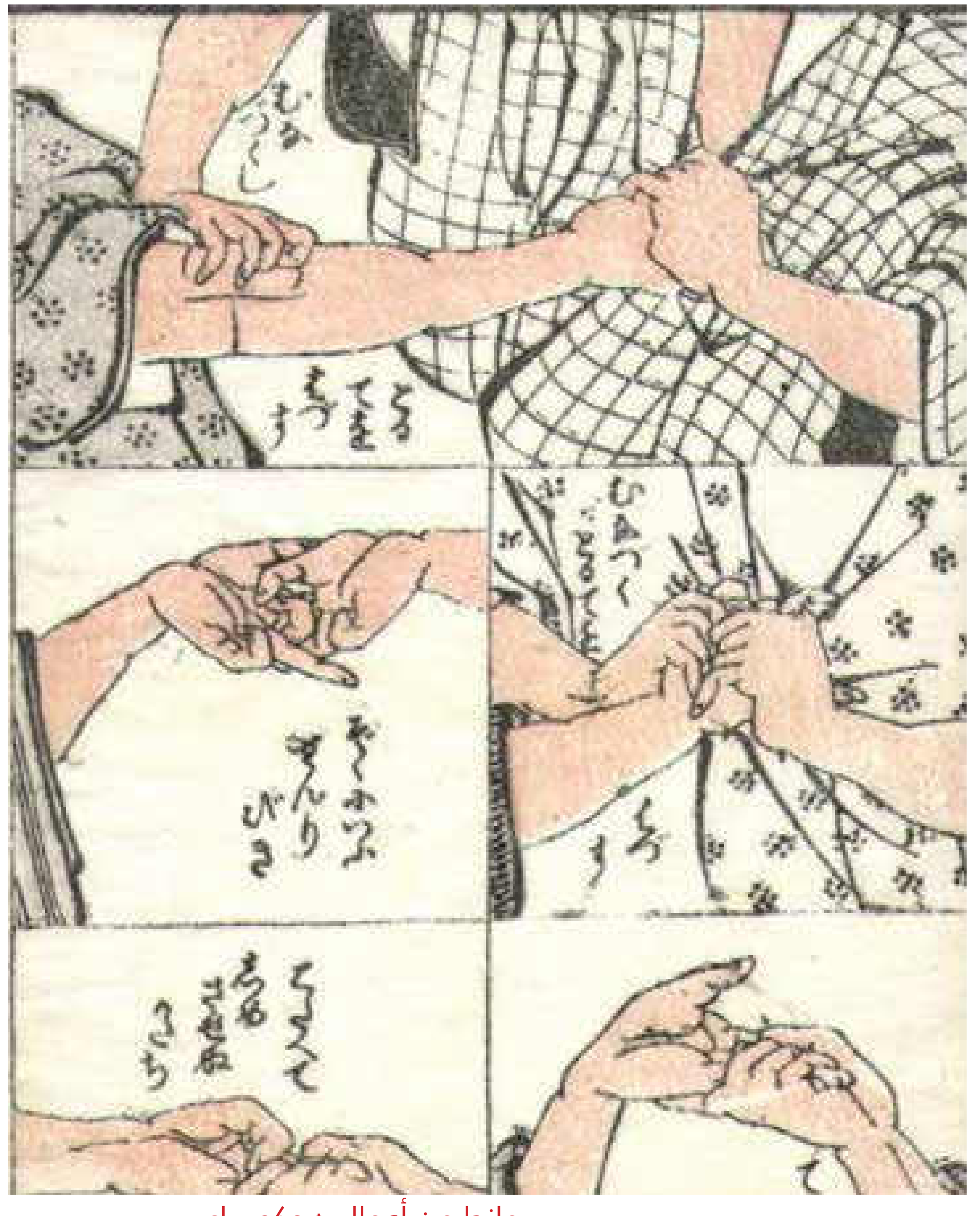
وترتيب اللوحات أو الصور فى الصفحة أساسيًا فى طريقة الحكى وتقديم القصة.
وأكثر وسائل الرسم استخدامًا هو طريقة رسم الكارتون والرسوم التوضيحية (ما يسمى اختصارًا الكاريكاتيرية)، وهو تبسيط الأشكال إلى خطوط خارجية محددة للرسم قد تملأ بالألوان أو تترك بلون واحد، مع خلق الإحساس بالظل عبر الخطوط أو التنقيط أو المساحات الداكنة المصمتة، طبعًا غالبًا ما يعمد الفنان للمبالغة فى الملامح أو الأشكال لتدعيم الحالة الدرامية، لكن ذلك لا يعنى أنه يسعى للفكاهة أو إثارة الضحك.

أنواع الكوميكس

توجد أنواع شائعة من الكوميكس، منها: شريط الكوميك: قصة قصيرة فكاهية تُنشر على شكل شريط وسط الصحف، والكوميك السياسى أو التحريرى، الذى يحمل رؤية الفنان السياسية (الكاريكاتير كما يُسمى بالصحافة العربية)، إضافة طبعًا لكتاب الكوميكس أو ما يعرف ببساطة باسم مجلة الكوميك أو مجرد كوميك.

ظهرت أنماط جديدة منذ نهاية القرن العشرين أكبر فى عدد الصفحات، مثل الرواية المصورة أو الرواية الجرافيك، وألبوم الكوميك- وهو نمط أوروبى ظهر بعد الحرب العالمية الثانية- لتتحول من طباعتها عادة بحجم التابلويد للطباعة بحجم أصغر مع غلاف مقوى- فرنسا- أو عادى، ونمط tankōbon فى اليابان، وهو عبارة عن كتاب كوميك منفصل وغير مرتبط بسلسلة دورية مثل مجلات المانجا التقليدية، أصبحت هذه الأشكال أكثر شيوعًا وشعبية، إلى حد أن الروايات الجرافيك، تمثل الكم الأكبر من إجمالى مطبوعاتها ومبيعاتها بالولايات المتحدة، ومع القرن الواحد والعشرين ظهرت الكوميكس بشكلها الرقمى، وإن كانت لا تتعدى 10% من حجم المنتج، فالغالبية الساحقة من القراء تفضل الكوميك المطبوعة على الرقمية.

تنقسم الكوميكس إلى ثلاث مجموعات ثقافية متمايزة: الأمريكية واليابانية



مانجا من أعمال هوكوساي

والأوروبية (تحديدًا الفرنسية/ بلجيكية)، شهد كل منها بداية ومسارًا مختلفًا مميزًا له، فبينما تعود جذورها الأوروبية إلى أعمال السويسرى رودلف توبفلر Rodolphe Töpffer فى بداية تعود إلى عام 1827، فقد بدأت الأمريكية مع شريط الكوميكس (الولد الأصفر) الذى كان يرسمه ريتشارد ف أوتكالوت- Richard F. Outcault بالصحف منذ تسعينيات القرن التاسع عشر، وإن كان كثير من المؤرخين الأمريكيين يعترفون بأسبقية توبفلر عليه، فيما تمتعت اليابان بتاريخ عريق جدًا من الرسوم الكاريكاتورية والكارتونية، وصولًا لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية،

وظهرت المحطة الأهم بتاريخ الكوميك اليابانى على يد فنان اللوحات المطبوعة بالقالب الخشبى (ukiyo-e) هوكوساى Katsushika Hokusai الذى روج لتعبير (مانجا) المستخدم لوصف الكوميكس والكارتون اليابانى، أما الأب الحقيقى للكوميكس اليابانية بعصر ما بعد الحرب العالمية الثانية فهو أوسامو تزوك الذى أطلق رواجها الكبير بأعماله المتنوعة.

تلك المسارات الثلاثة المتمايزة التقت أواخر القرن العشرين عند المرحلة الأكثر نضجا بالكوميكس، وهى القصة بحجم كتاب، الذى أطلق عليه (ألبوم الكوميكس) بأوروبا وtankōbon فى اليابان ورواية



الولد الأصفر 1898 م

الجرافيك أو الرواية المصورة فى البلدان الناطقة بالإنجليزية.

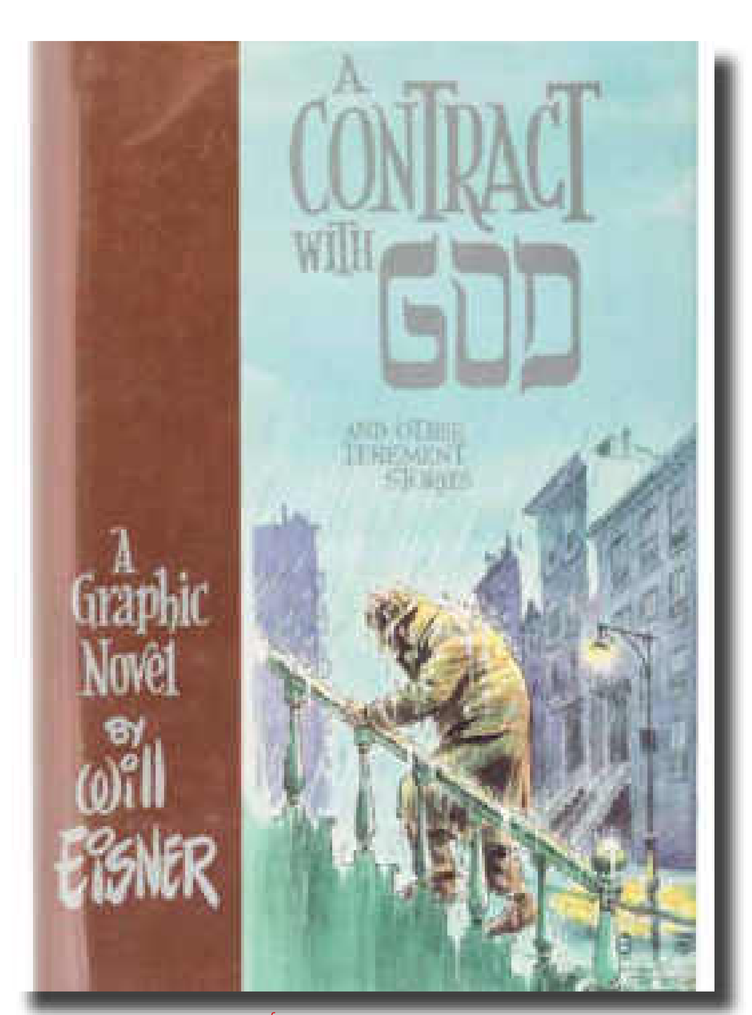
يرى مؤرخو ومنظرو الكوميكس- خارج نطاق هذا التصنيف- أصولًا لهذا الفن بداية من لوحات الكهوف القديمة بجنوب فرنسا، والجداريات المصرية وأعمدة تروجان الرومانية، وصولًا لأعمال أكثر قربًا من مفهومنا الحديث مثل المنسوجة الإنجليزية بايو Bayeux Tapestry التى تعود لعام 1370 وهى بطول 70 مترًا وعرض 50 سم، وتحكى الأحداث التى أدت لغزو وليم الفاتح دوق نورماندى لإنجلترا وأحداث ذلك الغزو، كما تعتبر لوحات الطباعة بالخشب المحفور العائدة للقرن الـ15 نوعًا أوليًا منها، وحتى لوحة مايكل أنجلو (الحساب الأخير) بكنيسة سستينا تُعد كوميك وغيرها، الحقيقة أن البشرية أنتجته دائمًا وإن لم تطلق عليه هذه التسمية.

حجم طباعة الكوميكس عالميا

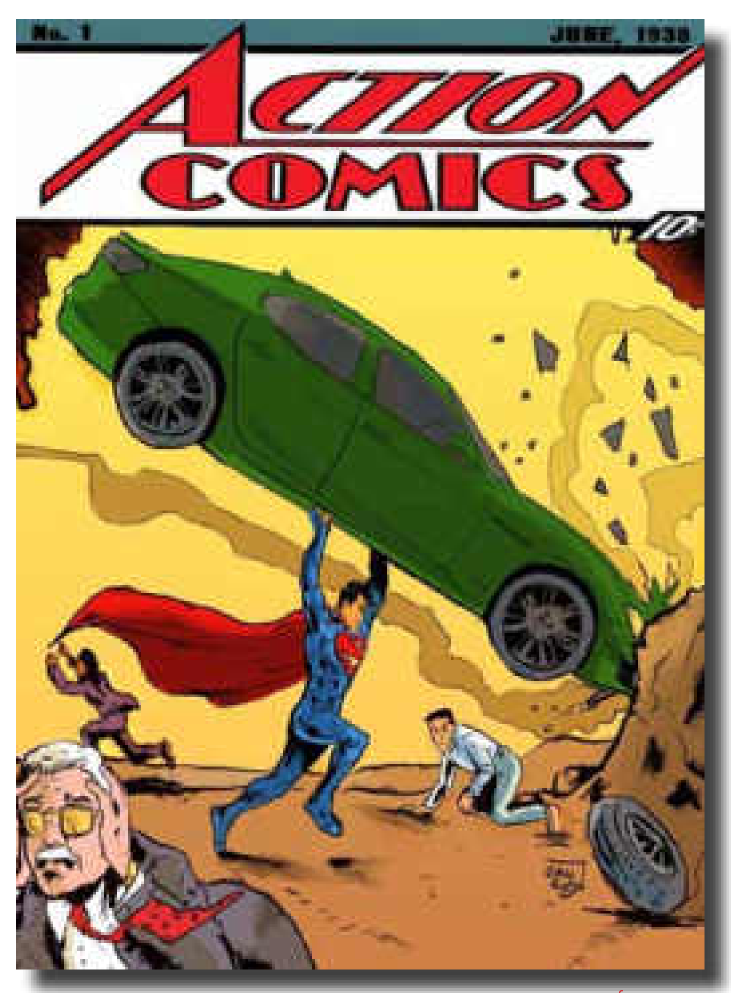
تُطبع الكوميكس بعدة أنماط شبه مستقرة، الأول: كراس الكوميك (الاسم باللاتيني) وهو يصدر دوريًا ويحوى قصة واحدة، غالبًا ما تكون جزءًا من سلسلة طالت أو قصرت أجزاؤها، وفى الأمريكية يتراوح عدد الصفحات بين 40-20 صفحة، بينما ينشر الفرنسيون كراسات تحت اسم (ألبوم كوميكس) بعدد صفحات يدور حول 70 صفحة، ويفضلها الفرنسيون بغلاف مقوى، بينما يفضل اليابانيون عددًا أكبر من الصفحات قد يصل حتى 100 فى الكراس الواحدة.

الثاني: مجلة الكوميكس، أو مختارات الكوميكس وهى مطبوعة دورية تتميز بضمها قصص كوميك من عدة قصص مسلسلة مختلفة تضمها معًا فى (مجلة)، ويتراوح المنشور فيها بين القصص الأقصر من أن يتم نشرها مستقلة فى كراسة كوميك إلى فصول من كتاب كوميك كبير (رواية)، يمكن أن تصدر فيما بعد ككتاب مستقل.

الثالث، الأحدث ظهورًا والأكثر أهمية من حيث حجم المطبوع والمبيعات: هو (رواية الجرافيك) أو الرواية المصورة، ومرة أخرى سيكون من الصعب وضع تعريف محدد لماهيتها، لكن المقصود عادة هو مطبوعة قائمة بذاتها وليست جزءًا من مسلسل فى حجم كتاب، البعض يحصرون استخدام اسم (رواية الجرافيك) لوصف القصص الأكثر طولًا (المكونة من عدة آلاف من الكلمات)، وفى المقابل يستعملها البعض كمرادف للكوميك أو كتب الكوميكس عمومًا، والبعض يستخدمون التعبير لوصف الكتب السميكة الحجم (ذات الكعب المربع)، حتى لو كانت مجرد تجميع لعدة قصص كوميك قصيرة، بينما استخدم بعض الكتاب والرسامين التعبير لتمييز أعمالهم بعيدًا عن الإحالة



عقد مع الله- أول رواية جرافيكية




أول ظهور لشخصية سوبر مان1939 م

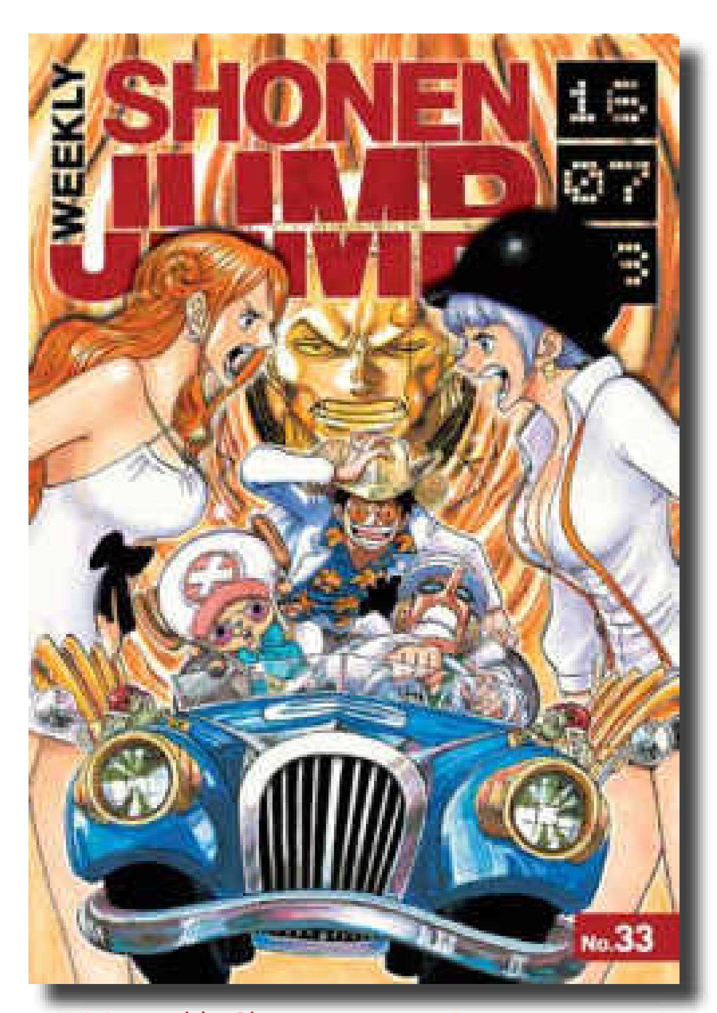
السلبية ثقافيًا لتعبير (كوميكس) التى تعنى شعبيًا مطبوعات خفيفة موجهة لتسلية الأولاد والبالغين الأقل ثقافة، أو لمنح تلك الأعمال طابعًا أرقى، والحقيقة أن الرواية الجرافيك تختلف عن كراسات الكوميكس من حيث حجم المطبوع، ونوايا المنتجين. يفضل بعض العاملين بمجال الكوميكس عدم استخدام التعبير ككل، ومن النقد الموجه له أنه يستبعد الأعمال غير الروائية مثل الكوميك الذى يقدم مادة صحفية أو سيرة لشخصية أو توثيقًا تسجيليًا أو تاريخيًا، ويرى آخرون أن التعبير نفسه قد أصبح شديد الاتساع، ويشمل تقريبًا كل محتوى ممكن، فأصبح بلا معنى.

وبغض النظر عن كل هذه الاختلافات، فقد بدأت رواية الجرافيك اجتذاب الاهتمام بعد نشر ويل أيسنر عمله (عقد مع الله- A Contract with God) عام 1978 مطلقًا عليه اسم رواية مصورة، وهو التعبير الذى اشتهر عالميًا بعد النجاح التجارى الكبير لروايات مصورة مثل: Watchmen وMaus وThe Dark Knight Returns صدرت جميعًا بمنتصف الثمانينيات، وبحلول القرن الـ21، أصبحت الرواية المصورة هى الرقم الأهم بصناعة الكوميك، كما ذكرنا سابقًا.

تُباع أغلب الكوميكس بأنواعها فى العالم عبر ما يسمى (السوق المباشر)، وهى متاجر متخصصة فى بيعها، سواء المادة المطبوعة أو الإكسسوارات المرتبطة بها (بوسترات، تذكارات، تماثيل.. إلخ)، هو موقع تحتله تلك المتاجر منذ السبعينيات كالمنفذ الرئيس لبيع الكوميكس، حتى مع شيوع بيع الكتب عبر الإنترنت، فخلال عام 2017 سجلت مبيعات الكوميكس فى أمريكا الشمالية ما قيمته مليار و15 مليون دولار- أقل بـ70 مليون دولار عن مبيعات 2016- وتجاوزت مبيعات متاجر الكوميكس نصف إجمالى المبيعات بقيمة 515 مليون دولار، تلتها مبيعات مصادر بيع الكتب الأخرى (سلاسل المتاجر الكبرى، البيع عبر الإنترنت، متاجر الكتب غير المتخصصة ومعارض الكتاب) بقيمة 400 مليون دولار، بينما لم تتجاوز مبيعات التحميل بصيغة رقمية 90 مليون دولار، وفى النهاية بلغت مبيعات أكشاك الصحف والاشتراكات السنوية 10 ملايين دولار فقط.

واحتلت الروايات المصورة (الجرافيك) الصدارة المطلقة- من حيث المبيعات النوعية- بمبيعات 570 مليون دولار، بينما بلغت مبيعات كراسات الكوميكس الدورية 355 مليون دولار، ولم تتجاوز مبيعات الرقمية– كوميكس لا تُطبع بل تباع بصيغة رقمية فقط- 10 ملايين دولار، أما عن حجم السوق كعدد نسخ، فطبقًا لتقرير عملاق توزيع الكوميكس بالعالم:

Diamond Comic Distributors



مجلة Weekly Shonen Jumpاليابانية

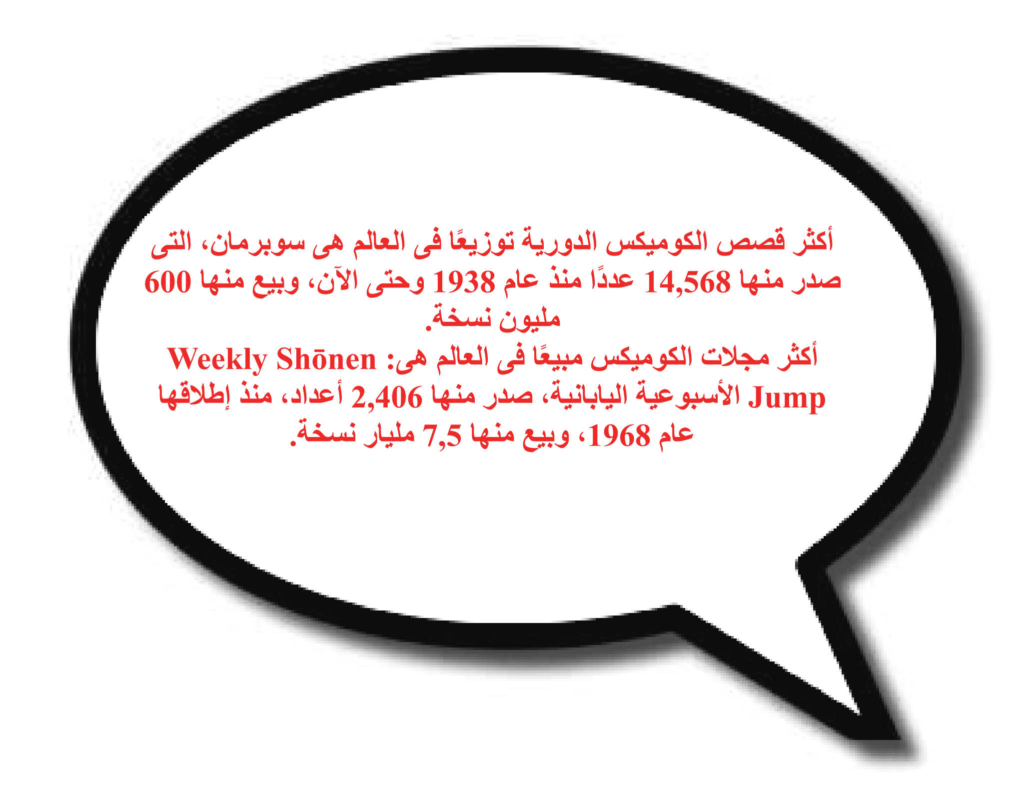



مجلة Heavy Metal العالمية

فقد باعت 89.44 مليون نسخة كوميكس عام 2017 وهو رقم أقل قليلًا من مبيعات 2016 التى بلغت 99 مليون نسخة.
قد نرى هذه الأرقام ضخمة نوعًا ما، لكنها تبدو بائسة - باعتراف الأمريكيين أنفسهم - مقارنة بأرقام مبيعات الكوميكس الأوروبية، يكفى الإشارة إلى أنه فى عام 2016 بلغت مبيعات أهم خمسة عشر (ألبوم كوميكس)- التعبير الأوروبى عن كراسة الكوميكس- مليونين و821 ألف نسخة فى فرنسا فقط، وبلغ حجم الطبعة الأولى من ألبوم إستريكس وأوبليكس- أشهر شخصيات الكوميك الفرنكوفونية مطلقًا- خمسة ملايين نسخة صدرت نوفمبر هذا العام، وحتى الأرقام الفرنسية الكبيرة تتقزم مقارنة بأرقام مبيعات اليابانية (المانجا)، التى تمثل ثُلث إجمالى سوق الكتب والمجلات باليابان، برقم مبيعات سنوى يبلغ 10 مليارات دولار أمريكى، ويباع باليابان سنويًا حوالى مليارى نسخة مانجا، ما يعنى أنها تمثل 40% من إجمالى مبيعات الكتب والمجلات باليابان، والحقيقة أن اليابان تعتبر أكبر سوق للكوميكس فى العالم.
لكن من يشترى كل تلك الكوميكس والمانجا والـ bandes dessinées؟
الحقيقة التى يعرفها كل من له علاقة بالكوميكس، أنها ليست موجهة أساسًا للأطفال أو الصغار عمومًا، فرغم أن أغلبية القراء- 60% منهم- يقرون أنهم بدأوا قراءتها فى سن أقل من تسع سنوات، إلا أن متوسط عمر أغلبية القراء حاليًا بالولايات المتحدة يقع ما بين عمر 20-30 عامًا، ومتوسط عمر القارئ الأمريكى في العموم يتجاوز الثلاثين، فهى وسيط يتوجه أساسًا لقارئ بالغ، بل ويقترب من متوسط العمر، وقليلة هى الكوميكس الموجهة للأولاد تحت عمر 15 عامًا، لأنهم لا يمثلون حجمًا معتبرًا من القراء، وهى أزمة حقيقية تواجه الصناعة الأمريكية، فقلة القراء من الأطفال والأولاد الصغار تعنى أنه لا مستقبل لها على المدى المتوسط، فهى لا تجتذب قراء جددًا، مع الوضع فى الاعتبار إحصاءات مقلقة مثل أن 13% من القراء فقط بدأوا قراءتها فى عمر 15- 29 عامًا، و1% فقط بدأوا فى عمر 30-59 عامًا.
الوضع فى اليابان أفضل كثيرًا، حيث يأتى قراء المانجا (الكوميكس اليابانية) من مراحل عمرية مختلفة، وهناك نوعان متمايزان من المانجا (shōnen man-ga) وهو موجه للأطفال والأولاد حتى عمر 18 عامًا، و(seinen manga) وهو يستهدف القراء فى المرحلة العمرية 18-30 عاما، ويعد 40% من قراء المانجا هم فى الثلاثينيات من العمر.
فيما يتميز المستهلك المعتاد للكوميكس فى فرنسا بأنه فى عمر 41 سنة ويتمتع بدخل أعلى من المتوسط- النساء هنا أكثر استهلاكًا من أمريكا- وهو يستحق المزيد من إلقاء الضوء عليه، فحسب التقديرات فإنه يشترى كتبا أخرى فى 97% من الحالات، بما فيها الروايات

النصية المعتادة، ويقتنى الفرنسى بشكل عام متوسط 19 كتابا سنويًا منها خمسة كوميكس، وعموما فإن كتابًا من بين كل أربعة كتب كوميكس تباع فى فرنسا تشتريه امرأة متوسطة العمر، بينما تهتم الشابات بالمانجا اليابانية أكثر من الكوميكس الفرنسية، فالفرنسيات فى عمر 15-29 يشترين– كمعدل- 8 كتب مانجا مقابل كل 3 كوميكس فرنسية، بينما تميل الفرنسيات فى عمر 50 عامًا فما فوق للكوميكس الفرنسية التقليدية، وعمومًا فإن 50% من مشترياتهن جميعا هى لآخرين وليس لهن شخصيًا.

تمثل الكوميكس أيًا كان الاسم الذى يطلق عليها رافدًا ثقافيًا مهمًا وجزءًا كبيرًا من صناعة الطباعة والنشر فى بعض من أهم دول العالم من حيث كم الإنتاج المطبوع، وكوسيط إبداعى هى تربط بين عدد من المبدعين مختلفي المجالات للعمل معًا لإنتاج عمل واحد، ربما سنحتاج وقتًا طويلًا حتى يجد هذا الوسيط الإبداعى أرضًا خصبة فى مصر والمنطقة الناطقة بالعربية، وحتى يحين هذا الوقت، فإننا مدعوون لرحلة فى واحد من أكثر العوالم الإبداعية سحرًا وتنوعًا وإثارة.



الكوميكس والسياسة (1 من 2).



حتشبسوت وسمنوت- نقش جداري



نابليون يزور مرضى الطاعون بيافا- لوحه لجورو

عليك أن تصعد مُرتقى صعبا وخطرا؛ للوصول لذلك الكهف الصغير المخفي وغير المفتوح للزيارة بالقرب من معبد الدير البحري بالأقصر، لا يحتوي الكهف على شيء سوى رسم تخطيطي صغير لامرأة ورجل في وضع فاضح، المرأة ترتدي التاج الملكي واللحية المستعارة، والرجل يرتدي غطاء رأس الوزير الأول، ليسا مُجرد رجل وامرأة، بل الملكة العظيمة ابنة آمون رع، حتشبسوت، ووزيرها الأول سمنوت، هذه ليست رسمة تخطيطية فاضحة رسمها فنان في وقت فراغه للتسلية، هذا بيان سياسي كامل يحط من قدر أقوى شخصيتين بالمملكة كلها، ويفضح العلاقة السرية بينهما، لعل هذا التخطيط هو أول منشور سياسي سري في التاريخ، منشور على شكل رسم تخطيطي، الحقيقة أن هذا التخطيط برسالته السياسية المُباشرة والصادمة، لم يكن حالة خاصة؛ فهو مُحاط بآلاف النماذج للمحتوى السياسي للفن التشكيلي، عدد لا يحصى من الرسوم الجدارية يمتد عبر مصر كلها، يحمل رسالة سياسية واضحة، ليس عبر مصر فقط، بل عبر العالم كله، حمل الفن التشكيلي رسالات سياسية مُتعددة ومُتباينة في وضوحها أو خفائها، هذا ما يجمع الجداريات البديعة بمعبد أبو سمبل مع لوحات (An-toine-Jean Gros – أنتونيو جرو) المسرحية الطابع في قاعات اللوفر،


من قصة تان تان في الكونغو



إنها الرسالة السياسية، ربما تحديدا (الدعاية السياسية، البروباجندا).
في حالتي لوحات معبد رمسيس الثاني ولوحات تمجيد الامبراطور نابوليون بونابرت، من نافلة القول التأكيد على أن الدين والسياسة مثلا أهم موضوعين للفن عبر التاريخ، وأحيانا كثيرة اندمجا سويا مكونين موضوعا واحدا، من اللوحات المصرية القديمة التي تصور الملوك في حماية الآلهة، أو على شكل الآلهة نفسها، حتى لوحات عصر النهضة التي تصور الباباوات في كامل مجدهم (المُقدس/ الملكي)، حتى لوحات (Jacques-Louis David- جاك لويس دافيد) التي تُسقط القداسة على الشخصيات العادية مُعبرة عن التوجه الإنساني للثورة الفرنسية، كان دافيد التجسد التشكيلي للثورة الفرنسية، وليس مُجرد أحد الثوريين، الفن التشكيلي كان دائما مُتجذرا في الموقف والرسالة السياسية، يخضع ليصبح مُجرد أداة دعائية كما في حالة جرو، أو يتسامى ليصبح مُعبرا عن رؤية سياسية أيدولوجية عميقة تتجاوز التعبير الآني المُباشر كما في حالة دافيد، لعل أكمل تعبير عن هذه الفكرة هي مقولة بابلو بيكاسو: "ماذا تظن الفنان؟ أحمقا لا يمتلك سوى عينين إذا كان رساما، أو أذنين إذا كان مُوسيقيا، أو قيثارة في كل حجيرة بقلبه إذا كان شاعرا، أو حتى مُجرد كتلة من العضلات إذا ما كان مُلاكما؟ على العكس تماما، الفنان هو في نفس الوقت كائن سياسي، دائما مُتنبه للأحداث المخيفة، المُثيرة أو المُبهجة لعالمه، مُشكلا نفسه بالكامل على صورتها". قال بيكاسو تعريفه هذا بحديث صحفي في أواخر الحرب العالمية الثانية، هذا تصريح فنان ينتمي للقرن العشرين، يستند إلى قرون من الحرية، الحرية التي خلقتها المطبعة، المطبعة التي منحت الرسامين مساحة حرية أوسع بعيدا عن الظل المُسيطر للكنيسة، والمُؤسسة الحاكمة، والطبقات الغنية التي يمكنها تمويل شراء الأعمال الفنية. الكوميكس هي أحد الكائنات المولودة بتلك المساحة من الحرية، هي وسلفها (الكاريكاتير). وُلد الكاريكاتير مُنغمسا في السياسة وموظفا (الفكاهة) لمصلحتها، استعمله نابليون ضد السياسيين الإنجليز، واستعملوه ضده، تحول لأداة سياسية قوية دفاعا وهجوما، مُدافعا عن رأي السُلطة ومُهاجما إياه، هذا هو العالم الذي وُلد فيه فن (الكوميكس)، أو بالأحرى السُلالة التي ينتمي إليها.

تفاعلت الكوميكس مع السياسة على مستويين:

الأول: كيف شكّلت السياسة الكوميكس، وكيف عبرت الكوميكس عن المناخ الفكري لزمنها، مبادئه، قيمه، وأجنداته السياسية، وكيف أثرت الكوميكس في السياسة مروجة لأفكار جديدة، أو مُتحدية لأفكار راسخة، كيف روجت لمفاهيم سياسية وفكرية جديدة، بل وحتى ثورية.

الثاني: كيف استخدمت السياسة الكوميكس كوسيط يمكنها عبره الوصول لجمهور جديد وأوسع، سواء بالتأثير الفكري غير المُباشر، أو كأداة دعاية سياسية مُباشرة.

من العنصرية لتبني الأقليات:

"كل الفنون سياسية بطبيعتها، نحن نؤلف القصص في عصر ما، وبالطبع نحن نتأثر بالعصر الذي نؤلف فيه قصصنا" سيسل كاستلوتشي – كاتبة كوميك أمريكية



فانتوماه، اول إمرأة بطلة خارقة في الكوميك





ستورم على غلاف مجلة X-men عام1986 م



كمالا خان، بطلة خارقة مسلمة على صفحات مارفيل

من بعيد تبدو الكوميكس، بريئة وبسيطة، صفحات ملونة أنيقة تحكي عن مُغامرات شيقة لمُغامرين بملامح طريفة، أو أبطال خارقون بقدرات فوق بشرية يبرحون الأشرار ضربا وينقذون العالم، لكن نظرة أقرب للأمر تُرينا أن أغلبية الكوميكس هي أبعد ما تكون عن هذه البراءة والبساطة، حتى أكثر الكوميكس براءة ظاهريا وتمتعا بالشعبية عالميا، قد تحمل بداخلها أجندات سياسية وفكرية كثيفة الحضور، وحتى سلبية ومُدانة بمعاييرنا الحالية، لنأخذ مثالا، (مُغامرات تان تان)، القصص الشائقة للصحفي والمُستكشف الشاب وكلبه الظريف، ذات الشعبية العالمية سواء وسط المُتحدثين بالفرنسية أو مُترجمة لعشرات اللغات الأخرى بما فيها العربية، ما قد يكون أكثر براءة من تان تان؟ إلا أن تان تان يحمل تاريخا مُظلما لحد كبير، الناشر الاول والأصلي لمُغامرات تان تان هو جريدة (Le Vingtième Siècle – القرن العشرون) وهي جريدة كاثوليكية شديدة الارتباط بالكنيسة وذات توجه شديد المُحافظة مع ميول واضحة لدعم أقصى اليمين الفاشي، وصفت نفسها بأنها جريدة كاثوليكية لنشر القرارات والبيانات الكاثوليكية، صدرت الجريدة في بروكسيل ببلجيكا تحت رئاسة الأب (Norbert Wallez -نوربرت والز) الذي وظف مواطنه البلجيكي (Georg-es Remi -جورج ريمي) المعروف باسمه الفني (Hergé -هيرجيه) مُبتكر ومؤلف ورسام مُغامرات تان تان، والذي بدأ عمله في المُلحق الذي تصدره الجريدة للناشئة تحت عنوان: (Le Petit Vingtième -القرن العشريني الصغير) وهو مُلحق مُخصص لترويج رؤية والز السياسية والاجتماعية مع ميول فاشية ومُعادية للسامية، كانت القصة الأولى عن زيارة تان تان للاتحاد السوفيتي كدعاية ضد الاشتراكية وسط النشء، أما القصة الثانية تان تان في الكونغو فقد روجت للاستعمار البلجيكي للكونغو، وأظهرت الأفارقة في صورة عنصرية صارخة كانت شائعة وقتها في العالم الغربي، لكن حتى في هذه البيئة الصارمة في مُحافظتها أمكن "لهيرجيه" التعبير بحرية عن موقفه الرافض لرأسمالية واستهلاكية المُجتمع الأمريكي في (تان تان بأمريكا) القصة الثالثة التي نُشرت مُسلسلة عبر أعداد المجلة، الحقيقة أنه لم يكن تان تان فقط من يعبر عن وجهة نظر عنصرية، كانت تلك سمة عامة، العنصرية والأقليات، من أهم الإشكاليات التي تصارعت معها الكوميكس، بقدر ما تصارعت معها المُجتمعات الغربية، اتُهمت صناعة الكوميك دائما بالعنصرية؛ فالأبطال الخارقون دائما من العرق الأبيض، وغالبا رجال، حتى الكائنات الفضائية التي واجهتها (عصبة العدالة) في كوميكس DC كانوا من العرق الأبيض، لا يعني هذا أن الأعراق الأخرى كانت تعرض دائما بصفتها العدو أو الشرير، رغم وجود نماذج لذلك، إلا أنه كان يتم ببساطة تجاهل الأعراق الأخرى.

نادي الأبطال الخارقين هو نادي حصري لرجال بيض بشعور شقراء، مع بعض النساء البيضاوات أيضا، ومن اللافت أن أول شخصية بطلة خارقة هي (Fantomah -فانتوماه) امرأة مصرية تعيش بالعصر الحديث وتمتلك قوى خارقة، رُسمت كامرأة بيضاء بشعر أشقر، نعم إلى هذه الدرجة كان الانحياز العنصري وقتها، والذي انعكس بكل قوته على صناعة الكوميكس، التي كان عليها

أن تنتظر حتى عام 1966م في ذروة حركة الحقوق المدنية الأمريكية لتُطلق Marvel أول بطل خارق أسود البشرة Black panther (T'Challa)- تتشالا البلاك بانثر)، أما أول بطلة خارقة سوداء Storm Ororo Munroe) أورو مونرو – ستورم) فلم تظهر حتى عام 1975م، أما DC فكانت أكثر تحفظا، صحيح أنها نشرت عام 1970م قصة تتحول فيها "لويس لاين"، حبيبة سوبر مان، لامرأة سوداء بحيلة تكنولوجية وتُعبر عن مُعاناتها من العنصرية، إلا أن DC انتظرت حتى عام 1977م لتُطلق أول بطل خارق أسود البشرة Black Lightning)- البرق الأسود)، الآن تتباهى صناعة الكوميكس خاصة مطبوعات Marvel بالتنوع الإثني لشخصيات أبطالها، فلدينا رجل عنكبوت لاتيني (مايلز موراليس)، ومُراهقة سوداء تلعب دور الرجل الحديدي (ريري ويليامز – أيون هارت)، بل وحتى كابتن أمريكا أسود (سام ويلسون)، وامرأة تحمل مطرقة ثور (جاين فوستر)، كمالا خانMs Marvel، مُراهقة باكستانية مُسلمة قُدمت كبطلة خارقة عام 2013م، وحصلت على سلسلتها الخاصة كبطلة في فبراير 2014م كنوع من الاعتراض على الإسلاموفوبيا التي تنضح من جنبات واشنطن، بينما قدم أول بطل (مثلي) يُعلن ذلك بوضوح عام 1992م حينما أعلن نورث ستار، بطل فريق "ألفا فلايت" الكندي، عن ميوله الجنسية بوضوح، لقد سارت الكوميكس مسافة بعيدة منذ كان تان تان يروج للاستعمار البلجيكي، ويُظهر الأفارقة في صورة عنصرية تسخر منهم، إنها الكوميكس وهي تستجيب لحركة الحقوق المدنية والمساواة الاجتماعية، ويُعاد تشكيلها طبقا للعصر الذي تعيش فيه، إنها السياسة وهي تُشكل الكوميكس. لكن ماذا عن الكوميكس وهي تُشكل السياسة، أو على الأقل تحاول ذلك؟



البرق الأسود من السبعينيات

بلاك بانثر في بداية ظهوره بالكوميكس



الكوميكس: المُتمردة دائما:

كابتن أمريكا يوجه لكمة قوية لفك أدولف هتلر على غلاف العدد الاول من سلسلته الخاصة، يبدو الرسم منطقيا؛ فكابتن أمريكا هو المُمثل البصري للوطنية الأمريكية، لكن العدد الأول نُشر في مارس 1941م، بينما لم تُعلن الولايات المُتحدة، الحرب على ألمانيا النازية سوى في 11 ديسمبر من نفس العام، بعد أربعة ايام من مُهاجمة اليابان- حليفة هتلر- لبيرل هاربر، وقتما نُشر هذا العدد، كانت أمريكا تُعلن حيادها بخصوص الحرب في أوروبا، ولم تكن في حالة حرب مع ألمانيا النازية، كانت (الكوميكس) هي من تُعلن الحرب على ألمانيا النازية، مُعلنا موقفا سياسيا، يتناقض، لا مع الموقف الرسمي للحكومة الأمريكية فقط، بل ومع الميل العام للشعب الامريكي الذي كان يُفضل تجاهل الحرب بأوروبا والتركيز على بناء دفاعات أمريكا الخاصة، من هذه النقطة يمكننا أن نرصد توجه عام عبر عالم الكوميكس الشاسع، تُعلن الكوميكس دائما موقفا سياسيا، عادة ما يكون على يسار الحكومة الأمريكية، بل وعلى يسار الميل العام للمُجتمع الأمريكي، إنها تلعب دورا سياسيا بامتياز، لا نتحدث هنا عن المطبوعات (الأندر جراوند) ولا عن تلك التي تُصدرها حركات سياسية أو ناشرون فرعيون، بل عن الكوميكس التي يصدرها العملاقين DC، وMar-vel، وهما مُؤسستان رأسماليتان هدفهما الأساسي هو الربح المادي، مما يظهر أن هذا التوجه نحو البُعد السياسي لقصص الكوميكس، لا يصدر فقط من ميول الكُتاب والرسامين، بل يخدم هدفا تجاريا كذلك، ففي النهاية كم قصة جيدة يمكن كتابتها عن بطل خارق يطارد شرير خارق ويضربه حتى الاستسلام من دون أن يصبح الأمر مُملا ومُكررا؟ قصص الكوميكس ككل قصة حكاها البشر عبر التاريخ تتأثر بالأحداث السياسية التي تحدث في عالمها، ربما تحكي عن عوالم خيالية ووهمية، لكن من يكتبونها هم بشر

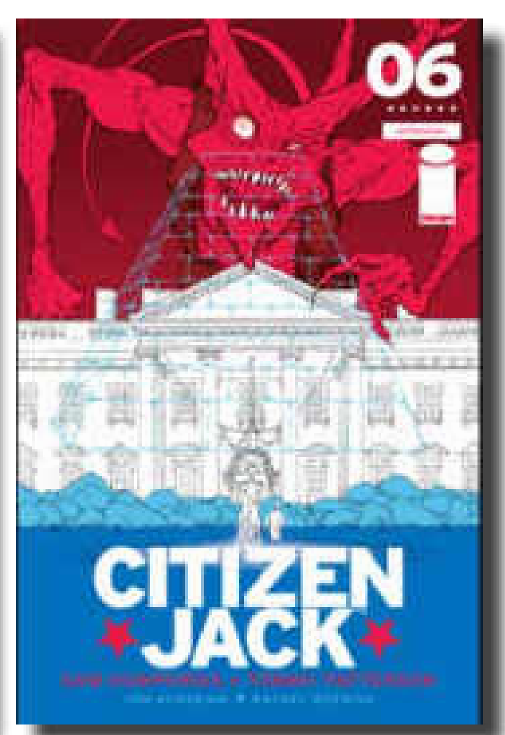


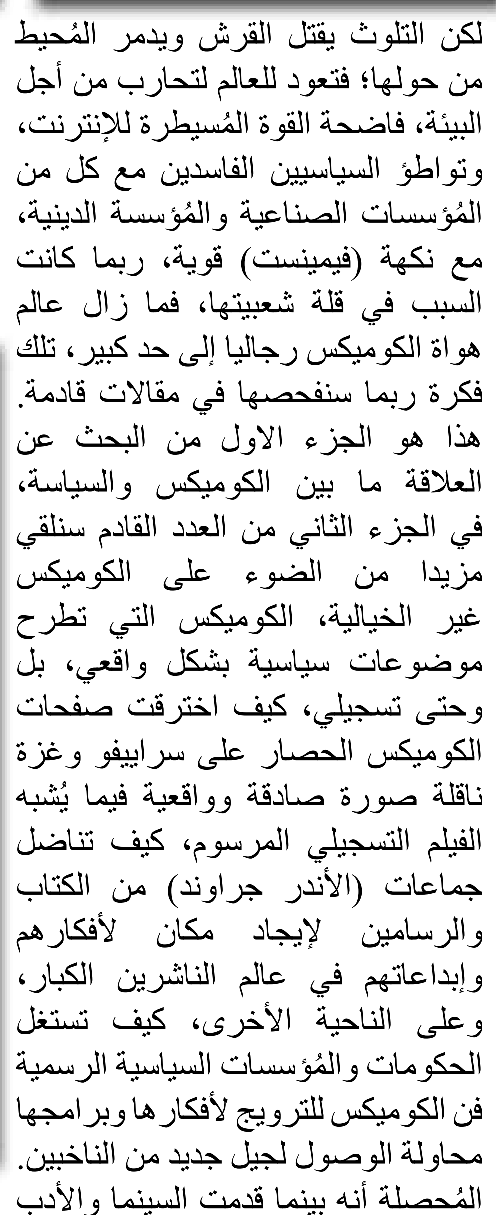
حقيقيون يتأثرون بما يحدث في العالم من حولهم، وهم يجلبون ذلك التأثر إلى لوح الرسم.

بعد هجمات 11 سبتمبر 2001م الانتحارية، كان على صناعة الكوميكس أن تتأقلم مع جيل جديد اكتسب وعيا سياسيا عميقا؛ نتيجة لهذه الصدمة العنيفة، جيل لن يشتري كوميكس لا تُعبر عن العالم من حوله، ربما شهدت هذه الفترة الانغماس الأعمق لقصص الكوميك في عالم السياسة، بصدور روايات مُسلسلة مثل: The Ultimates من تأليف "مارك ميللر"، ورسوم "بريان هيتش"، مُحذرة من أن ضراوة الولايات المُتحدة في حربها ضد (الإرهاب) ستؤدي لتصاعد العداء العالمي ضدها، وتصدع مُجتمعها داخليا، وCivil War-1 التي تحذر من تغوّل السيطرة الحكومية على حرية الأفراد في صورة انقسام عالم الأبطال الخارقين بين مُؤيد لتسجيلهم حكوميا، وما بين مُعارض للتسجيل، وكلاهما من منشورات Marvel، إلا أن ابرز قصص مارفيل من حيث بُعدها السياسي هي Se-cret Empire- الامبراطورية السرية، التي نُشرت في 2017م وأحدثت جدلا عنيفا في عالم الكوميكس، تدور القصة التي كتبها (Nick Spencer- نيك سبنسر) حول كابتن أمريكا، رمز الوطنية الأمريكية العريق، ماذا لو استطاعت مُنظمة هيدرا الفاشية المُنبثقة عن النازيين استغلال تكنولوجيا طورتها مُنظمة حكومية سرية لتغيير واقع وتاريخ كابتن أمريكا وتحويله لعميل لهيدرا، يتآمر في السر تآمر مزدوج، من ناحية لفرض هيمنة هيدرا على الولايات المُتحدة ومن ثم العالم كله، ومن ناحية على قائد هيدرا التاريخي (الجمجمة الحمراء) ليزيحه عن القيادة ويحتل موقعه، كيف



أن فرط ثقة الناس في كابتن أمريكا سيؤدي لتسلمه السيطرة الكاملة على كامل دفاعات الولايات المُتحدة وقوتها العسكرية، ليستغل تلك السيطرة في تحييد وعزل أغلب الأبطال الخارقين، ومن ثم إحكام قبضته على البلاد وإخضاعها لحكم مُنظمة هيدرا محولا إياها لدولة بوليسية فاشية بامتياز، مُرتكبا مجازر جماعية ضد المُدن الأمريكية المُتمردة، ومُطلقا حربا نووية ضد الصين، القصة مُثقلة بالإحالات السياسية لصعود اليمين الأمريكي وسيطرته على البلاد، الخطب الجماهيرية للجمجمة الحمراء تتناص بوضوح مع الخطاب الشعبوي اليميني لإدارة ترامب– الذي تولى الرئاسة قبل أربعة أشهر من إطلاق القصة- إنها تحذر من الإيمان بمُخلص والاعتماد التام عليه أيا كان مقدار ثقتنا فيه وإيماننا به، في نفس الإطار تدور قصة CITIZEN JACK من تأليف (Sam Humphries – سام همفريس) والتي نشرتها دار Im-age في نوفمبر 2015م– أعلن ترامب ترشحه رسميا في يونيو 2015م- تدور القصة حول "جاك نورثورثي"، لاعب الهوكي الفاشل، الذي يفشل في منصبه كعمدة لبلدة صغيرة ويتحول لأضحوكة، لكنه يعقد اتفاقا مع شيطان يملك القدرة على التلاعب بعقول الناس، يعد جاك بأنه لو أتبع أوامره حرفيا فسيجعل منه الرئيس الأمريكي القادم، في كوميديا رعب تتحدث عن النظام الخرب للسياسة الأمريكية، هذا النظام السياسي الخرب الذي تستكشفه قصة EX MACHI-NA من تأليف (Brian K. Vaughan- برايان فوغان)، ورسوم (Tony Har-ris- توني هاريس)، تدور القصة حول "مايكل هندرد"، البطل الخارق الوحيد في العالم، الذي يمكنه فرض إرادته على الآلات، مُستغلا هذه القدرة في إنقاذ أحد برجي نيويورك في هجوم 11 سبتمبر، ليصعد عبر ذلك سلم السياسة متحولا من مُهندس مدني لعمدة لنيويورك. القصة مُعقدة ومُركبة جدا، عن السياسة والفساد وتداخل دوائر النفوذ والمال وقوى الضغط المُتعددة، وقد نشرت القصة ما بين عامي 2004-2010م دار نشر DC، التي يبدو أن لها نصيب الأسد من الكوميكس ذات العمق السياسي والنبرة السياسية العالية، يكفي أن نذكر من منشوراتها: V for Vendetta من تأليف: ألان مور، ورسوم: دافيد لويد وتوني واير، والتي نشرت أولا بانجلترا عبر دار Quality Communications، رواية الجرافيك التي بلغ من تأثيرها أن تحول قناع شخصيتها الرئيسية لرمز للتمرد والمُشاغبة السياسيين عبر العالم كله، كما نشرت تحفة أخرى لألان مور هي Watchmen –رسوم دايف جيبونز- التي تناقش فكرة السُلطة والقوة المُطلقة، ومن المُفترض أن يراقب هؤلاء المُمتلكين لتلك القوة المُطلقة، وكيف يبدو عالما لا يوجد فيه من يمكنه تحدي تلك المُطلقات، وكل من الروايتين أشهر من الاحتياج لذكر مُلخص لأي منهما، خارج إطار السياسة المُباشرة تحتل قضية سياسية كبيرة موقعا مُميزا في عالم الكوميكس: قضية البيئة، وهي من القضايا التي لا تلقى أي اهتمام في الأدب المكتوب بالعربية، وأُشير هنا لسلسلة مُفضلة لدي شخصيا وإن لم تلق كبير شُهرة أو عظيم رواج، هي سلسلة DARK FANG من منشورات Im-age comics، وتأليف (Miles Gunt-er- مايلز جونتر)، ورسوم (Kelsey Shannon- كيلسي شانون)، نُشرت من نوفمبر 2017م حتى مارس 2018م، وتدور حول "فالا"، مصاصة الدماء التي تهجر العالم لتعيش وسط المُحيط عاقدة صداقة مع قرش أبيض عظيم،





لكن التلوث يقتل القرش ويدمر المُحيط من حولها؛ فتعود للعالم لتحارب من أجل البيئة، فاضحة القوة المُسيطرة للإنترنت، وتواطؤ السياسيين الفاسدين مع كل من المُؤسسات الصناعية والمُؤسسة الدينية، مع نكهة (فيمينست) قوية، ربما كانت السبب في قلة شعبيتها، فما زال عالم هواة الكوميكس رجاليا إلى حد كبير، تلك فكرة ربما سنفحصها في مقالات قادمة.

هذا هو الجزء الاول من البحث عن العلاقة ما بين الكوميكس والسياسة، في الجزء الثاني من العدد القادم سنلقي مزيدا من الضوء على الكوميكس غير الخيالية، الكوميكس التي تطرح موضوعات سياسية بشكل واقعي، بل وحتى تسجيلي، كيف اخترقت صفحات الكوميكس الحصار على سراييفو وغزة ناقلة صورة صادقة وواقعية فيما يُشبه الفيلم التسجيلي المرسوم، كيف تناضل جماعات (الأندر جراوند) من الكتاب والرسامين لإيجاد مكان لأفكارهم وإبداعاتهم في عالم الناشرين الكبار، وعلى الناحية الأخرى، كيف تستغل الحكومات والمُؤسسات السياسية الرسمية فن الكوميكس للترويج لأفكارها وبرامجها محاولة الوصول لجيل جديد من الناخبين.

المُحصلة أنه بينما قدمت السينما والأدب



المقروء دائما توجها سياسيا قويا، فإنك لا تحتاج لقراءة الحرب والسلام، كل ما عليك هو أن تفتح صفحات الكوميكس لتتذوق نكهة عالم السياسة.

ملحوظه تاريخيه: رغم أن صناعة الكوميك الألمانية تعود إلى القرن الـ19، وتعتبر رائدة في المجال وصاحبة تأثير قوي على تطور الكوميك الأمريكية، فقد توقف تماما نشر الكوميك بألمانيا خلال الحقبة النازية؛ لأن الحزب النازي اعتبر الكوميكس نوعا مُحرما من الأدب.



ultimates :هالك الامريكي يدمر هالك الصيني أثناء الغزو العالمي للولايات المتحدة

علاء بشير

اللجوء لفن سريالي من أجل إحياء الذاكرة



خضير الزيدي

العراق

تلوّح أعمال الفنان العراقي علاء بشير في معرضه المُسمى (بذاكرة مُشفرة) على قاعة "كاليري ديفرنت" في لندن إلى شيء من الغرابة والفن القريب من التصور السريالي، وبما أن أسلوبه الفني منذ ستينيات القرن المُنصرم إلى يومنا هذا مستوف لشرطه الجمالي مع ما يرافقه من ولع بالسريالية التي أصبحت هويته الفنية؛ فان تسامي أسلوبه وتواشجه يجعلان المُتلقي مُنجذبا إليه، ليس لتكرار في إيقاع الفكرة واختزالها في خصائص شكلية، وإنما الإدراك وإشارة حية ترافق رسوماته، فالغالب من تلك الأعمال تستدرجنا لمصادر وعيه وذاكرته وفكرته عن الإنسان والوجود، وتروق له لعبة الغرابة الشكلية وإظهار التصور النفسي والباطني للإنسان وفق ثراء لا يخرج من الالتزام العاطفي المليء بالمواقف الواضحة.

علاء بشير لا يرسم طلاسم تتضمن رؤية سحرية، إنه يعيد لنا وعيا غائبا عن الموجودات التي تُحيطنا كأنه يراقب الذات الإنسانية ويخاطبها عن كثب؛ ليجعل من وجعها حكاية تخضع لها عاطفتنا ووعينا، مُخيلة هذا الفنان تصور مشاهد ذهنية، وتقصي مشهدا مُتكررا، فالتدوين الصوري هنا يفضح ثوابت الإنسان واستهدافه ونزعته العدوانية، والغريزة المليئة بآثار الرفض، إنه مُتسلح بنظرة مُختلفة تمنحه الحق في أن يعير لطائر الغراب تصورا لا يخرج من البُعد الديني والأسطوري معا، ويعطي التفاحة والكرسي لونا أحمر؛ ليصعد من رؤيته



وتأويل العمل الفني وفقا لمرجعياته المعرفية، أضف لكل ذلك، ثمة تقنية وبناء شكلي حساس مُختلف لو قورن بمُجايليه من الفنانين ممن هرع إلى التعبيرية والتجريدية، لكن علاء الفنان بقى مُلتزما بمعايير رؤيتي الخاصة، وطريقته الأسلوبية كأنه يتنقل من المُحاكاة في إثراء العمل إلى مُرتكز البُعد النفسي والذاتي في مستويات فن الرسم.

طريقة إشراك المُتلقي في الرؤية إنما هو اتجاه ورغبة عارمة في نفسية علاء بشير، فقد وفرت هذه الاحترافية ومكنته من التلاعب بمشاعر العمل والمُتلقي معا ليكون استكمال المشهد الأخير ساحة من التأويل هو الآخر، هذا الفن الغريب باستطاعته أن يُقرأ من عدة اتجاهات قد تكون في لحظة ما(نفسية، تعبيرية، وذاتية) وجميعها تلتقي عند فرض مرجعية الفنان، وفكرة الوجود، وصراع الخير والشر في نفسيته، إنه في الحقيقة مشروع يتجاوز المحلية والرؤية الذاتية الحبيسة، الثقة التي ميزت هذا الفنان بنفسه كفيلة بأن تمنحنا طاقة من التعبير البعيد من التشويهات؛ فهو يصبو إلى وضعنا أمام مضامين أكثر حساسية يحددها تكامل في أداة التعبير الفني. الغالب أن من يرافق علاء بشير يعي أنه يطرح أفكارا في الرسم، أثمن ما فيها واقعها المُختلف والالتزام بمعاييرها، ومُتابعتها على السطح التصويري، أفكار تتناغم فيها القيمة الجمالية وتعكسها البنى الشكلية في اللوحة وتسهم في تأكيدها أمامنا في مشهد لا يمكن لنا أن نمل منه، ثمة ميل يجعل من الفن مُميزا بتنظيم الأفكار على النقيض من إعطاء بعض الأعمال شكلا غريبا. إنه يُحدد للمُتلقى المعنى، ويوفر الغرض من كل ذلك، وهذه طريقة نظام لها نسقها من البُعد الرمزي والثقافي وليس من الادعاء المجاني، جميعنا يتذكر غراب علاء بشير قبل سنوات طويلة ولم يزل يرافقه، فهو ليس صورة ترف في حقل الخطاب الصوري، إنما مُرتكز تفكير يختمر في أداء الفكرة وتأسيسها، نعم، إنه شكل مرئي عائد لطاقة رمزية، لكن في الأخير يحمل ارتباطا ومحورا تعبيريا، وهذا الجانب يجعلنا نتساءل: لماذا يصر الفنان علاء بشير على إعادة طرح فكرته؟ إنه الالتزام والدعوة للجميع للخروج من أفق ضيق في حساسية التفكير بالوجود والمُحيط إلى مساحة من التأمل وقراءة الذات الإنسانية وما يحيطها.



كلام إيفيلين عشم الله الذي لا يُقال: جدليات في تاريخ الفن المصري

محمد نبيل

مصر

مثلما اغتال الخطاب القومي الذي ساد مصر في فترة الأربعينيات زعماء الوفد على رأسهم أمين باشا عثمان بحجة الميل للغرب، اغتال أيضا جماعة الفن والحرية التي أسسها الفنان التشكيلي والشاعر جورج حنين بنفس الحجة وحجج أخرى؛ سُجن رمسيس يونان (أحد أبرز أعضاء جماعة الفن والحرية) عام 1947م بتهمة قلب نظام الحُكم، وترك كامل التلمساني الفن التشكيلي واتجه للسينما؛ هاجر من هاجر وغيّر توجهاته من غيّر؛ وبذلك أفسح جيل الرواد الثاني من الفنانين التشكيليين المصريين المجال لجيل جديد بعد أكثر من 10 سنوات هو عمر الجماعة التي أفردت مساحة للسريالية المصرية لم يتوقع أحد من الجيل الأول (جيل محمود سعيد) زخمها وتمردها بهذ الشكل.

الفن التشكيلي المصري عكس كل الفنون الأخرى لم تخرج منه الجدليات بل الفن برمته خرج من رحم جدلية كبرى هي جدلية الغرب الكولونيالي المُحتل والبحث عن الهوية المصرية؛ فقبل أن يقرر البرنس يوسف كمال تأسيس مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز عام





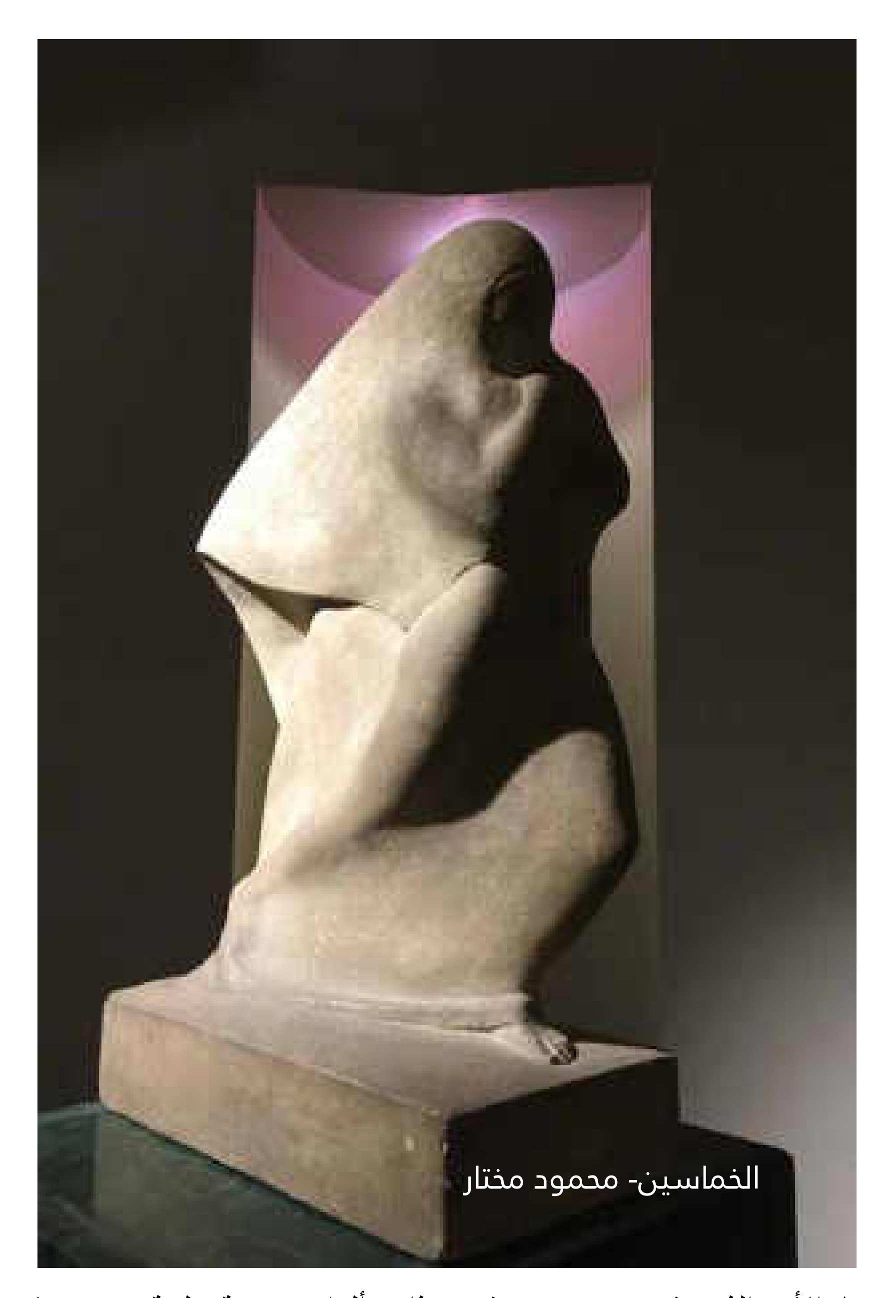
القيلولة- محمود مختار

1908م لم يكن للمصريين المُعاصرين في تلك الفترة عهد بالنحت والتصوير كما يُدرس في أكاديميات الغرب؛ وكل الصور والمنحوتات التي تداولت خلال القرن التاسع عشر من صنع أجانب.

انطلقت مدرسة درب الجماميز بمناهج غربية ومُدرسين أجانب لتدريس النحت والتصوير للمصريين، وكان من بين أبرز خريجها الأوائل راغب عياد، ومحمود مُختار .ينتمي إلى نفس الجيل محمود سعيد لكنه درس الفن في أوروبا وليس مصر.

حينما تأسست جماعة الفن والحرية عام 1938م وضعت موضوع الهوية على مائدة نقاشها؛ تتبلور نظرتها من خلال عدد من المقالات عن الفن نُشرت في المجلة التي أصدروها في مطلع الأربعينيات وصودرت من قبل الحكومة المصرية؛ كانت المجلة تتضمن مقالات لكل من كامل التلمساني، وأنور كامل، وجورج حنين، انتصروا فيها للفن الحديث ومفهومه بغض النظر عن الجغرافيا والهوية التي تتعلق بهذه الجغرافيا، انتصروا لأفكار فرويد عن الفن وانتصروا للجرأة في التعبير الفردي للفنان وهاجموا بجرأة كل من نقل عن أوروبا وعرب بغرض التربح من المصريين والتسيد عليهم واستغلال جهلهم بما يحدث هناك، هاجموا الموسيقار محمد عبد الوهاب، وهاجموا النقاد الذين يقولبون أعمال محمود مُختار ويضعونها في سياق وطني؛ فأفضل أعمال مُختار من وجهة نظرهم كانت تلك الأعمال التي لم يلتفت إليها هؤلاء النقاد الوطنيون كتمثال القيلولة وتمثال رياح الخماسين

في نفس العام الذي حُلّت فيه جماعة الفن والحرية عام 1947م قام عدد من الفنانين الشباب الذين شارك البعض منهم في معارض الفن والحرية بتشكيل جماعة الفن المعاصر، والتي سعت إلى دمج عناصر مصرية في العمل الفني يمكن التعرف عليها بشكل أكبر؛ كانت هذه الجماعة بالنسبة لبعض مؤسسي الفن والحرية ، شكلا جديدا من أشكال القومية، الشيء الذي كانت الفن والحرية ضده منذ



الخماسين- محمود مختار

تأسيسها؛ الأمر الذي دفع جورج حنين في رسالة كتبها في الخمسينيات إلى رمسيس يونان، إلى وصف الرسامين الصغار بأنهم مُتحدثون باسم الفاشيين الجُدد المُرتدين للزي العسكري في إشارة إلى حكومة جمال عبد الناصر بعد الثورة.

كان من بين جماعة الفن المُعاصر؛ جمال السجيني، وحامد عويس، ووليام مُرقص، وسالم الحبشي، وحامد ندا، وعبد الهادي الجزار، وسمير رافع. كان أبرزهم كل من ندا ورافع والجزار؛ فلم يستسلموا للعاطفة الإنفعالية التي سيطرت على أعمال الباقين، فأعمال الجزار في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن الماضي ، مثل التعويذة 1948م، والكذبة الخضراء 1951م، تتميز بمشاهد ذات ألوان جريئة مليئة برموز مُستمدة من الخرافات والفولكلور المصري، يبرز خلالها نقاش مُثير للاهتمام حول قضية القومية. ففي البداية كان يُنظر إلى اللوحات الرمزية مثل الميثاق 1962م على أنها احتفال بسياسات عبد الناصر، لكنها تظهر الآن على أنها مُشفرة بالنقد الخفي لمصر بعد عام 1952م.

كان عبد الهادي الجزار محطة مُهمة في تاريخ الفن المصري؛ الرجل ليس مُؤمنا إيمانا عميقا بأفكار الفن والحرية رغم انضمامه إليها في وقت سابق حيث كان للجزار وجهة نظر مُختلفة حول السريالية؛ ففي إحدى كتاباته أشار إلى أن السريالية تُبرز تناقضا خطيرا بين الشكل والمحتوى؛ حيث تقدم أفكارًا



الميثاق- عبد الهادي الجزار

وأحلامًا غير منطقية في أشكال وعناصر منطقية، فتكون التكوينات والأشكال دقيقة وواقعية ولا تحتفظ بأي سريالية باستثناء ترتيب عناصرها، وبحث عن حل لهذه الإشكالية التي اعتبرها الجزار التناقض، ولم يكن أمامه سوى خيارين إما أن يعيد عناصر الأشكال الواقعية إلى أماكنها الحقيقية والمنطقية في اللوحة أو تطوير الشكل بطريقة تناسب المعاني العبثية التي يعيشها الإنسان المُعاصر، وهو ما سلكه الجزار في فنه حيث بدأ يتبلور لديه شكل فريد من السريالية قد نسميها مجازاة سريالية عبد الهادي الجزار الشعبية التي غادرت التكنيك السريالي الغربي المُتعارف عليه في أعمال سلفادور دالي –على سبيل المثال- ذلك الأسلوب المُتمثل في التصوير الدقيق للأشكال مع مُقارنات غير منطقية بعض الشئ كأن يتم تقشير الكرة الأرضية كبيضة تخرج منها امرأة بدلا من الكتكوت وإعطاء مساحة واسعة للفضاء الذي يحيط بالأشكال.

إذا ما تأملنا مثلا لوحة عبد الهادي الجزار الشهيرة الماضي والحاضر والمُستقبل التي أنهى رسمها في عام 1953م

سنجد أن الأمور ابتعدت كثيرا عن المدرسة السريالية؛ أصبح الرجل أكثر إحياءا للمدرسة الرمزية التي خرجت من رحمها السريالية والتعبيرية، ثم مزجها ببعض الخواص التي تتمتع بها المدرسة البدائية في الفن كأن يشكل اللوحة بمجموعة مناظير مُتعددة؛ هنا يظهر شخص يستحوذ بمُفرده على أكثر من نصف مساحة اللوحة (95×62سم) رأسه بها مسحة من اللون الأخضر حول الجفون، والأزرق على الخد، ووشم لطائر في الجزء العلوي للرأس الملون بالأبيض الغير نقي أو ربما يرتدي قبعة بيضاء، من أذنه اليسرى يتدلى حلق عليه صورة لشخص ربما يكون ولي أو خليفة، ملابس الشكل الرئيسي حمراء، ويتدلى عليها سلسلة مُذهبة تحتوي على 3 رموز؛ الأحمر لا يأتي نقيا أيضا بل متوترا مع سطح اللوحة؛ في خلفية هذا الكائن ذي الملامس الصخرية طابور من البشر يظهرون بحجم صغير جدا مُقارنة بالشكل الرئيسي للرجل ذي الرأس الخضراء يرتدون ملابس ما بين الأحمر والأخضر؛ هنالك أيضا قط أسود يسير صوب الطابور وحمار يسير بجواره وشخصان يلوحان في الأفق البعيد؛ أمام الفيجر الرئيسي في اللوحة؛ هناك أيضا مفتاح على منضدة وفقا لمُسمى اللوحة الحاضر والماضي والمُستقبل، فقد يمثل المفتاح المُستقبل، والرجل ذي البشرة الخضراء هو الحاضر، والماضي هو خلفية الطابور؛ الشئ الأكثر غموضا في العمل هو نظرة الرجل التي لا تعرف منها شيئا؛ من المُمكن أن تكون لا مُبالية



الماضي والحاضر والمُستقبل- عبد الهادي الجزار

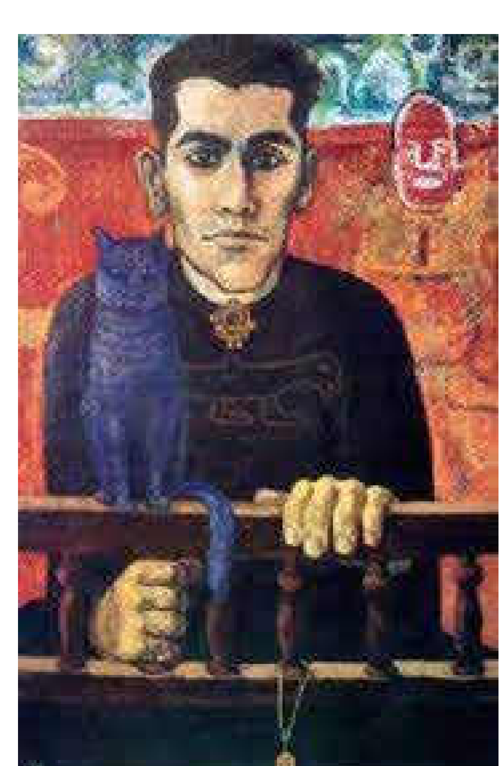
بالمُستقبل؛ حيث النظر لم يصوب إلى المفتاح أيضا لا يبدو عليها أي انزعاج من الماضي، فوجه الرجل خالي من أي توترات عصبية؛ التشريح الأدق في اللوحة هو تشريح يد الرجل تبدو خشنة للغاية يتجلى تجعيدها، تبدو أكبر نسبيا من الجسم، تلمس السطح بحنان لكن قسوة الماضي تتجلى على ملامسها مع ذلك يبدو الوجه أكثر غموضا. برع الجزار في النبش في الفلكلور المصري؛ فرغم أن مخيلة الجزار الشخصية هي المصدر الأول للإشكال إلا أن أحدا لا ينكر تأثير مجاذيب السيدة زينب عليه؛ كما نجح أيضا في إبراز كل "اللعبكة" التي تدور داخل ذاته الغامضة على اللوحة؛ أيضا مزج بين المدارس الغربية في صناعة العمل؛ نجح الجزار في تقديم طرح أصيل للصورة المصرية تلك الأصالة التي افتقدت في أعمال الجيلين السابقين إلا من أعمال القليلين كراغب عياد ومختار في تماثيله الغير مُؤدلجة كالقيلولة والخماسين؛ أصبح الجزار محطة مهمة في تاريخ الفني المصري بل مدرسة خاصة اسمها مدرسة عبد الهادي الجزار.

في الأجيال التي تلت الجزار طرأت تأثيرات جديدة على المُجتمع غير تلك المُتعلقة بجدلية الشرق والغرب؛ في السبعينيات استوحشت حالة الأمركة التي ظهرت عقب الحرب العالمية الثانية، ودخلت مصر عصر الانفتاح؛ في نفس الوقت، لم تكن بعيدة عن تأثيرات الحرب الباردة بين الروس والأمريكان، كان للروس تأثيرهم أيضا، ظهر فاروق حسني، ومحسن عطية كفنانين اشتبكا مع مدارس التجريد الجديد في الولايات المُتحدة وروسيا؛ اتجه حسني لـ "الكولر فيلد"، "المجال اللوني"، بينما آثر عطية التمرد على الحداثة في الفن والاقتراب من موجات ما بعد الحداثة التي استحدثت خامات أخرى في اللوحة غير الزيت والأكريليك؛ أيضا تمرد صلاح طاهر على كل ما تلقنه من مُسلمات فنية في الأكاديمية المصرية ذات النهج الغربي الكلاسيكي، وفور عودته من أمريكا فوجئ جمهور الفن بفنان آخر غير صلاح طاهر الذين يعرفونه؛ بدت صوره مفعمة بالطاقة والانفعالات وحركات حادة للسكاكين على الأبلكاش، وتجريدية تعبيرية مزجت الحروفية العربية أحيانا في بعض الأعمال؛ لكن على النقيض من هؤلاء كان هنالك تيار آخر ظل مُخلصا لمدرسة الجزار وندا مع الحفاظ على عنصر تطور الصورة والصدق في عكس الذات الفردية على العمل كان من بينهم عصمت داوستاشي، وإيفيلن عشم الله التي كان معرضها الأخير "الكلام الذي لا يقال" مبعث انفجار هذا الطرح.

احتضن جاليري أكسيس في وسط البلد طيلة شهر نوفمبر 2021م قرابة 30 لوحة أكريليك على توال بمقاييس متنوعة للفنانة التشكيلية إيفيلين عشم الله، أحد أبرز فناني جيل السبعينيات؛ التجربة كانت الأحدث في شغل عشم الله



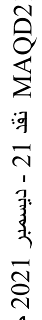
أيفيلين عشم الله



بورتريه شخصي بريشة الفنان-
عبد الهادي الجزار

التي بدت كفنانة مرحلية خلال مسيرتها التي بدأت بتصوير الطبيعة الصامتة بشكل مُجرد وتلتها مرحلة البورتريه بالحبر، ثم مرحلة خلط أجسام الحيوانات والحشرات بالبني آدمين، واستقرت حاليا على مزج الحكي بالرسم كما في معرضها الأخير "الكلام الذي لا يقال".

(في اللوحة المقابلة) نرى كل مسيرة عشم الله تختزل في هذا العمل؛ هنالك بنت تحتل المساحة الأكبر من اللوحة لا نعرف عمرها إن كانت طفلة أم امرأة ناضجة يكسوها الأحمر الغير النقي الذي يخلق توترات مع اللوحة في الفستان عيون ورموز لحيوانات تتبسم وتعطي "ريأكشانات" كما البشر، في يسار اللوحة يسبح كائن بشري على شكل سمكة تُلامس قدمها كرة صفراء؛ هذا الرمز يأخذنا لتصوير ألبريخت دورر في عصر النهضة الألماني لعذابات القديس أنطونيوس حيث يظهر في عمله الشهير بشر على شكل سمك تعذب القديس؛ يقابل سمكة عشم الله شكل آخر غريب بشري لها أجنحة وصدغ مُتدلٍ وابتسامة ونظرة غامضة، ويركب على بساط سحري لا يتناسب مع حجمه ملون بالأصفر؛ على رأس البنت تاج به شعار لطائرين ينبثقان من قلب بعضهما البعض وفوق رأسها شريط أزرق مُمتد بعرض السطح وفوق الشريط فراشتان تُقبلان بعضهما البعض.
لعبت إيفيلين على إيقاع الخط لخلق وحدة للعمل؛ فالعمل عبارة عن دوائر وأشكال بيضوية مُتمثلة في شكل العيون والرأس والفستان ودوائر كما قرص شمس على الخدود وفي التاج؛ تقف البنت على يابسة خضراء غير نقية مكتوب عليها بالأبيض كلمات أغنية الأساتوك لمطرب التمانينيات الشعبي حمدي باتشان: "إيه اللي بيتك ده.. إيه ورد الجنانين ده اللي يصحي النايم ده"، هنا المزج يتجلى ويزداد تعقيدا حيث مزجت الرمزية بالفطرية بالبوب آرت بالحروفية العربية، ليخرج منهم عمل لا يشبه إلا إيفيلين عشم الله، عكست عليه حالتها النفسية المُتمثلة في توتر الألوان على السطح؛ فرغم هذه الابتسامات العريضة لـ"الفيجرز" وتنوع الألوان هنالك شئ ما غامض جعل الفنانة تستبعد استخدام الألوان بشكل نقي حينما تفرد على المساحات.



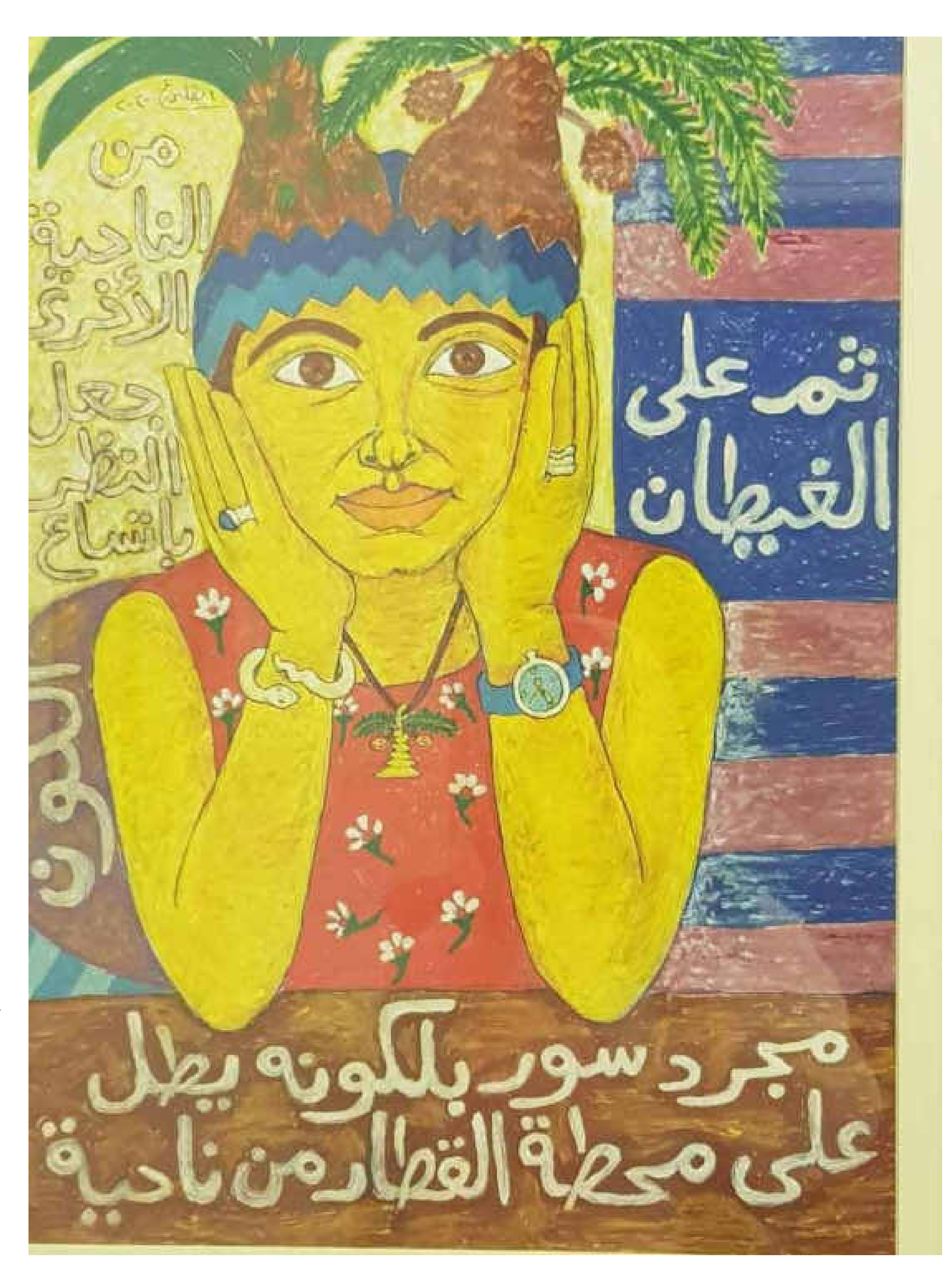

أيه اللى بينك ده أيه ورد الجناين ده
إللى يصحى النايم ده

(في اللوحة إلى الأسفل)
: تتجرد إيفيلين من الحروفية وتزيد أعداد "الفيجرز" الرئيسية في اللوحة؛ امرأة (نعرف نوعها من نهديها المُنتصبين ذي الحلمات المُنتصبة وبطنها الحامل لطفل)، لها أذني حيوان وقرون تشبه قدم الجنينوتنبت، نبتة خضراء في رقبتها، تشهر لسانها لطائر ذي منقار قوي له عين بشرية؛ ما يشير إلا أن هناك معركة حامية الوطيس، بالأسفل تجلس امرأة (نعرفها من نقاء الروج على شفتيها وحلقانها) لها جسم حيوان، ترتدي ساعة وتنظر للمُشاهد بابتسامة طربة وساحرة تتكرر الخطوط الزرقاء المُتعرجة بعرض اللوحة تنقسم اللوحة لمساحات واسعة من الأصفر والأخضر الفاتح والأحمر المُختلط؛ تحافظ إيفيلين على توترات الألوان مع السطح؛ لكن الجنين يبدو نقي اللون والشريط الأزرق أيضا؛ جميع "الفيجرز" في وضع حركة باستثناء المرأة ذي الابتسامة الساحرة.

(في اللوحة المواجهة) بورتريه للمرأة، هنا تتبلور الفلسفة الحروفية التي تؤمن بها عشم الله، على اليمين كتب بشكل عمودي ثم على الغيطان على اليسار كتب أيضا بشكل عمودي من الناحية الأخرى جعل النظر باتساع الكون في الأسفل كتب بشكل أفقي "مجرد سور بلكونة يطل على محطة القطار؛ تبدو الكلمات وكأنها مقطوعة من سياق ما تتشكل مع اللوحة لتخطف العين أكثر من منطق اللغة؛ من ناحية المرأة ترتدي فستان أحمر مورد يبدو اللون نقيا بعض الشئ مُقارنة بباقي الألوان المُحيطة المتوتر؛ الخطوط الزرقاء المُتعرجة التي تمثل رسم فطري لمياه النيل تظل موجودة أيضا ينبت منها جذور لنخيل. باقي اللوحات لا تختلف كثيرا عن السابقين، بنات وشباب، ألوان مُتعددة أحيانا تتجرد من الفيجرز

(الأشكال البشرية) وأحيانا تتجرد من الحروفية؛ لكن تظل إيفيلين برموزها وكائناتها موجودة في كل الأعمال. إذا ما قارنا هذا الفن المعاصر بفن الجزار؛ سنُلاحظ مدى التطور المُذهل الذي أحدثه هذا التيار في صناعة الصور ومُعالجة الجدليات التي ظهرت مع ظهور الفن في مصر، إيفيلين لا تتجاهل في 2021م تلك الجدليات، هي تحاول بأكبر قدر مُمكن أن تتجرد من الأكاديمية الغربية عن طريق مزج عدد ضخم من التقنيات، حرصت خلالها على صنع روح شرقية أصيلة بإحياء الحروف العربية ودمجها مع الصور كما في مُنمنات الأمويين والعباسيين؛ انتصرت للفطرية في تشكيل خطوطها للمساحات؛ الأهم من كل هذا أنها انتصرت لفرديتها ولتيار أصيل برز في الخمسينيات يعلن تحرره من سلطة فرويد وأندرية بريتون محورا السريالية الغربية الحديثة.




من الناحية الأخرى جعل النظر باتساع
ثم على الغيطان
الكون
مجرد سور بلكونه يطل
على محطة القطار من ناحية

العرافات الثلاث

مائدة حوار: بثينة شعلان علياء الجريدي همت ريان



أدار الحوار:

ياسر عبد القوي



كانت الشمس تميل للغروب وأنا أدخل عبر البوابة الحديدية الصغيرة لمدخل أتيلية الإسكندرية، أمر إلى اليمين عبر ممر حجري ضيق وسط أحواض نباتات تنمو بحرية فوضوية، أتبع انحراف الممر الحاد نحو اليسار، أسير مسافة أخرى في ظل أشجار (البشملة)، حتى الساحة الخلفية الفسيحة للمبنى الذي تُظلله شجرتان هائلتان، التي على يمين الداخل والمُلتصقة بالسور، تكاد تعزل الساحة عن الشارع بالخارج، والتي على اليسار تضفي ظلا غامضا على المبنى العريق، النباتات الصغيرة غزت البلاطات الخرسانية المُغطية للأرضية، جاعلة إياها أكثر طبيعية، الساحة مُعتمة تقريبا إلا من ضوئين في نهايتها، إلى اليسار مرسم الفنانة والناشطة الاجتماعية والفنية علياء الجريدي، وإلى اليمين مرسم الفنانة همت ريان، فقط الضوء الآتي من البابين المفتوحين على الساحة ينير الطريق لخطواتي، أعرف كلا منهما منذ سنوات الدراسة في كلية الفنون الجميلة بأوائل التسعينيات، أحاول ترتيب هذا اللقاء منذ أسبوع تقريبا، أو بمعنى أصح أنني طلبت من همت ترتيبه، همت تعطيك دائما إحساسا بأنه يمكنك الاعتماد عليها، يمكنك الاطمئنان إلى أنها ستنجز ما يحتاج للإنجاز، علياء تستقبلني كما هي علياء الجريدي، كجمهرة من الناس، مُتفجرة بالطاقة والحركة والكلام والأفكار والمُلاحظات في مرسمها الغارق في الضوء، والاسكتشات، والرسوم التحضيرية، في انتظار حضور الفنانة الثالثة، النحاتة والمصورة الفوتوغرافية بثينه شعلان، تسمح لي همت بجولة في مرسمها، نتناقش حول تجربتها الجديدة مع ألواح الكارتون، بحضور بثينه يكتمل الجمع، لا أعرف بثينه جيدا في الحقيقة- لسوء حظي- هذه هي المرة الأولي التي نتبادل فيها حديثا طويلا. بثينه شعلان تحمل في روحها ابتسامة لا تنضب، توزعها على العالم كله؛ فيتألق بجمال تستطيع هي الإمساك به وحفظه بصورها الفوتوغرافية، لا يمكنك إلا أن تشعر بألفة في حضورها، كأنما عرفتها عمرك كله، في مرسم علياء كان هذا الحوار، أتيت لحوار حول الفن التشكيلي، لكن الأبعاد التي أبحرنا عبرها كانت أعمق وأوسع مما توقعت، بقدر ما كان الحوار مُمتعا في إجرائه، بقدر ما كان مُجهدا في إثباته على الورق، بقدر ما أن لكل منهن تجربة فنية وحياتية ثرية قائمة بذاتها، كانت تجاربهن تتقاطع وتتفاعل أمامي، يكملن جُمل بعضهن، يطورن أفكار إحداهن الأخرى، كثيرا ما كان من الصعب كتابة من تقول ماذا، لأنهن يخلقن الفكرة سويا أمامك، معا، كما قالت لي همت حين عبرت عن حيرتي: ليس مهما أن تكتب من قالت ماذا تحديدا، هو كلامنا جميعا.

كان هذا الحوار الذي أتمنى أنني استطعت الإمساك به على الورق، أو بقدر من تدفقه وتوهجه.



همت ريان بثينة شعلان علياء الجريدي

ياسر: سأدخل مُباشرة للموضوع ، ماذا عن العودة لمُمارسة الفن بعد كل هذه الفترة، هل تشعرين بأنك أقوي وأكثر ثقة مما كنت منذ 20 عاما؟

همت: طبعا، أنا أقوي عموما، وأرى العالم بشكل أفضل، مررت بتجارب وتعلمت الكثير

ياسر: علياء هي أقلكن من حيث فترة التوقف

علياء (مُعترضة): ليس لدي فترة توقف، كنت أتحرك بمجالات مُختلفة لحسابات مُختلفة، أنا لم أترك المجال أبدا، فقط لم أكن أعرض في مصر بالطرق المُعتادة، كان عليّ أن أُجيب على: هل الفن التشكيلي هو مهنة، أم هو حياتي عموما؛ لذلك كان علي تطويعه لخدمة حياتي، مع اختلاف التجارب التي مررت بها عبر مجالات مُختلفة، وهو ما أغنى أفكاري كثيرا، ما اكتشفته أن العمل التشكيلي هو آخر مُنتج في المسار، المُهم هو تجاربك الحياتية وأنت تمارس الفن، هذا هو المُعترك الحقيقي للتجربة الكاملة، للحياة ثم الفن، أنا لا أعترف بمفهوم الفن للفن، يجب أن يتغذى الفن من المُجتمع، من السياسة، من خبراتك أنت، وإلا سيغلق على نفسه ويموت.

علياء: نعم، أنا عدت، بمعنى أنني عدت للعرض في السوق المصري، وعدت كمصورة، وهذا هو الجديد في الموضوع، أن علياء الجريدي التي عُرفت دائما بممارسة العمل التركيبي Installation والأفكار المُختلفة، تُقرر بشجاعه الدخول إلى مجال التصوير، تلك كانت حقيقة من أكبر المُغامرات في حياتي، هذه هي أكبر مُغامرة في حياتي، رغم إنني أدعي كثرة مُغامراتي، ولا أعتبر هذه (بدايتي) الأولى، تقريبا كل عشر سنوات أبدأ مرحلة جديدة، ربما ضرني ذلك بقدر ما أفادني، في تعدد خبراتي ، والتوافق مع شخصيتي الملولة، وضرني في أن اسمي معروف كعلياء الجريدي، لكن ليس في مجال مُحدد بعينه.

بثينه (مُقاطعة) : أعتقد أن الفنان، فنان باستمرار حتى وهو يطبخ أو ينسق منزله- توافقها علياء وهي تعيد إشعال سيجارتها- نحن جميعا، نوعا ما ناشطات في مجالات مُختلفة، حتى في أعمالنا العادية.

همت (مُكملة): توجد لمسة مُختلفة.

علياء (مُستلمة طرف خيط الحوار): وإلا ما لزوم الفن في حيواتنا؟ يجب أن يكون قد أثر فينا

همت: هو جزء من حيواتنا باستمرار.



لوحة : علياء الجريدي.

بثينة: حتى حينما كنت أعمل كسكرتيرة، كنت مُغرمة بالدقة الشديدة حتى ولو أنني أنسخ وثيقة للعمل، وهو ما أفعله تماما في الفوتوغرافيا.

علياء: ما يُسمي بأثر مجال العمل على الشخص Field Effect، كما كنت أقول من قبل، الفن شيء تُولد به، يعيش في داخلك دائما، لا يمكنك الهروب منه أو إنكاره، إن كان فعلا قويا بداخلك فهو يدفعك في اتجاهه بقوة، دائما من يمتلك بداية قوية، يكون مرعوبا نوعا ما حين يتوقف لفترة، ثم يعود لمُمارسة الفن، ليس مرعوبا من (قدسية) الموضوع، فلا شيء مُقدس هنا.

همت (مؤمنة): لا شيء مُقدس في الفن أساسا

علياء (مكملة): الرعب من مواجهتك لنفسك، أن تعجز عن فعل ما كنت مُعتادا على فعله في الماضي، أن تعجز عن تطويع مهاراتك لتوصيل فكرتك، أن تعترف لنفسك بأشياء كنت تتجاهلها باستمرار طوال فترة توقفك عن مُمارسة الفن، أنت تجد نفسك مرة أخرى، أن تقبل الانكشاف الكامل أمام نفسك وأنت تبدأ عملك الفني، ولا تنسى أن دائما أقسي نقادك هو نفسك، فأنت لا تستطيع أبدا خداعها.

بثينه (ملتقطة طرف الحوار): هدفك دائما أن تقوم بما أفضل مما سبق، حتى لو مدح عملك الآخرون، فأنت تعلم أن عليك أن تكون أفضل.

علياء: ما تحتاجه، أحيانا، ليس مُجرد إنجاز الأفضل، بل إدراك أنك سيطرت على الفكرة، امتلكتها بالكامل، أنجزت رحلتك، لكن أحيانا تحتاج نظرة عين أخرى لعملك، ليس بحثا عن التقريظ، لكن بحثا عن انعكاس العمل على أعين الآخرين، وليس ما يقولونه، بل ما ينعكس في أعينهم فهو ما لا يكذب.

ياسر (مُتدخلا): أحب الرجوع لنقطة العودة لمُمارسة الفن، حين تعود بعد سنوات من التوقف، هل حدسك الذي ازداد حدة، خبرتك الإضافية بالعالم، زيادة نضجك، هل يعوض كل هذا سنوات الخبرة التي افتقدتها في المُمارسة أثناء التوقف؟

همت: لحظة أن تعود مرة أخري، تكتشف أنك لست في العشرين مرة أخرى، لقد أضفت سنوات لنفسك، لكن قدراتك بقيت، النضج يعوض طبعا

بثينه: أسس تكوينك كما هي، إحساسك بالألوان لم يُفقد، إحساسك بالخامة، لا شيء يُفقد.

علياء (مُعترضة): طبعا هناك ما يُفقد، سامحوني، ما تقولونه صحيح طبعا، لكنك تلهث خلف نفسك لكي تستطيع

تعويض سنوات الخبرة، هناك فارق مع من يعمل يوميا ولم يتوقف، وبين من توقف لسنوات طويلة.

همت: لكنك لا تعود لتحسس طريقك مرة أخرى، كأنك تبدأ من الصفر.

علياء: طبعا، أتفق معك.

بثينة: أنا لي رأي مُختلف قليلا، بعد كل مرحلة، مثلا من يمارسون الفوتوغرافيا، نصل لمرحلة مللنا فيها، ونريد بيع الكاميرا والتوقف، ما يحدث هو أنك تصل لمستوى وتريد تحسينه، لكنك لا تستطيع، وعليه تتوقف قليلا، لترى أكثر وتتعلم أكثر، وتصبح ناقدا أفضل لنفسك، وتبني مرحلة جديدة فوق ما أنجزت، هذا ما حدث معي.

همت: يجوز أنك تحتاج شُحنة جديدة.

بثينة: أن تنظر لعملك من بعيد وتعود لتبني عليه، لكن ما أنجزت لا يضيع.

همت (مؤمنة): طبعا لا يضيع، يبقى ما أنجزت في السابق أساس ما ستنجز في المُستقبل حتى بعد توقفك لفترة.

علياء: ربما هو شيء خاص بالنساء، أو ربما بالبشر عموما، أنهن يكتسبن الخبرة من كل شيء، حتى من فعل كالرضاعة.

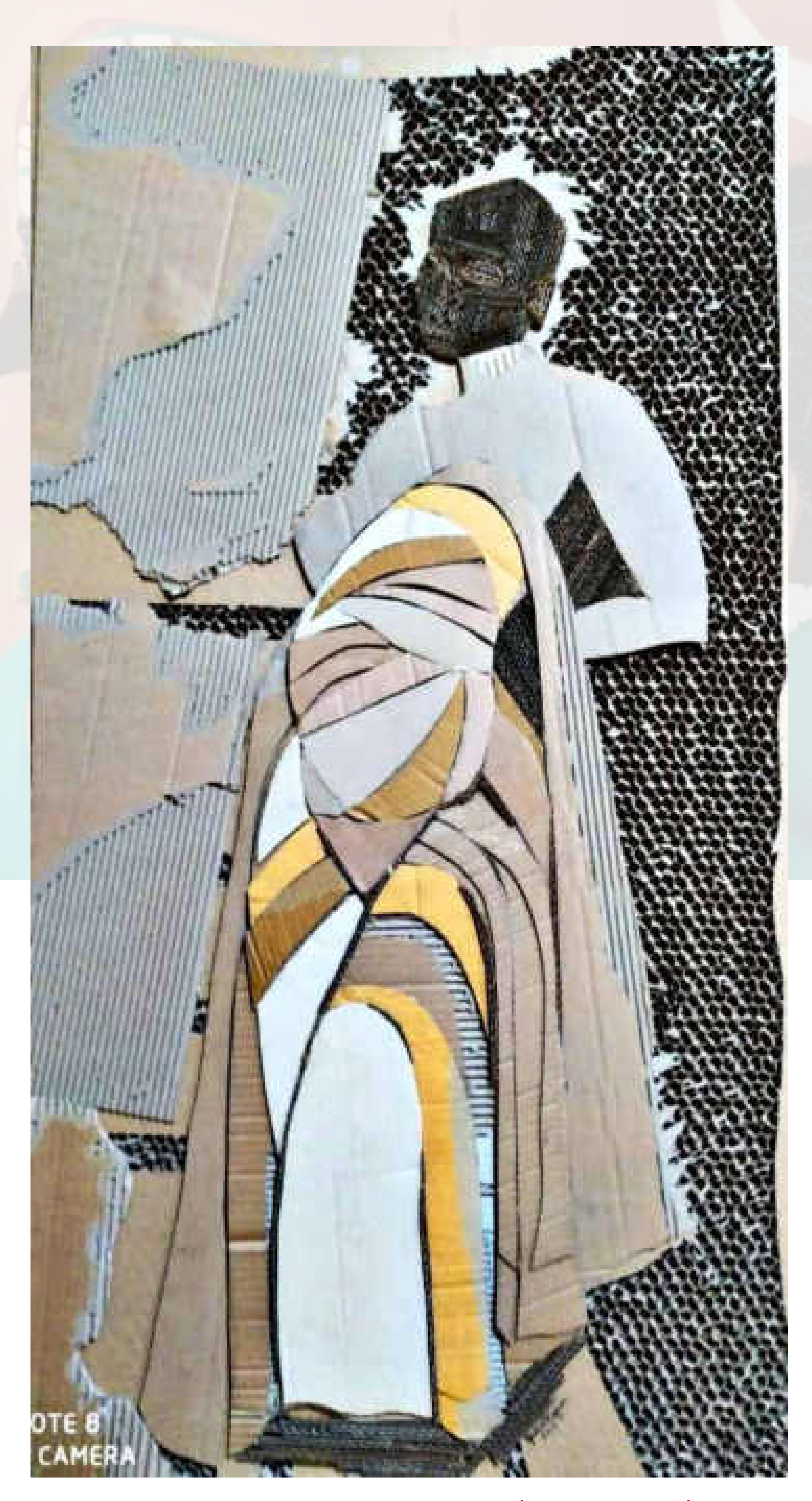
همت (مؤمنة): النساء يكتسبن الخبرة أسرع، كاسفنجة تمتص الخبرات، ولو من مرة واحدة.

ياسر (مُتدخلا): ربما هذا ضرورة تطورية، فالمرأة خطأها أعلى ثمنا بكثير من خطأ الرجل، فهي مسؤولة عن كائنات صغيرة، حتى لو لم تكن مسؤولة عن أطفال بالتحديد، لكن يبقى إحساسها الأعمق بالمسؤولية، فلربما لذلك هي حريصة أكثر على اكتساب الخبرات.

(يومئن موافقات على ما يُقال)

علياء: دعني أقول أن ما يمتلكه الرجل هو شيء واحد، عمله، هو وجوده كله، لكن المرأة عالمها أوسع، بما فيه\ الرجل نفسه.

همت (مُتدخلة): من المُعتاد أن يستند عليها أبوها المُسن، يطلب أخوها



لوحة : همت ريان.

مشورتها...إلخ، هي المحور، هي مركز عالم كامل متنوع، عائلتها، إخوتها، أولادها، حتى إن لم يكن لديها أولاد، عملها..إلخ.

بثينة (مُكملة): حتى لو توقفت عن مُمارسة الفن، فهي دائما تجمع خبرات تضيف لها كفنانة حين تعود لمُمارسة الفن.

علياء: دعني أقول أنها لا تتوقف، هي تنظم الاحتياجات، الأولويات، تختار ما عليها إنجازه أولا، مُعظم الفنانات الشهيرات بالعالم كله، كان لهن نفس الخبرة، توقفن لفترة، ثم يعدن للعمل بإنجاز مُبهر.

ياسر: اتفقتن الآن على فكرة مُهمة، وهي أن لا شيء مُقدس، هل يمكن أن تكون فكرة القداسة معوقة، لأنها بالنسبة لي شخصيا معوقة، كنت أحكي لصديق منذ فترة أنني حين كنت أكتب رواية، كان من المُعتاد أن أقطع الكتابة لسبب يتعلق بأسرتي، كأن يريني ابني مثلا فيلم كارتون جديد، من واجبي أن أستمع إليه، فأقطع تسلسل أفكاري وأخرج من الحالة الشعورية تماما، ثم أعود للدخول فيها مرة أخرى لأكمل، هذا لأني لا أشعر بقداسة الكتابة، لا يعني أنها ليست مُهمة، فقط ليس لدي هذا الإحساس بالرهبة الميتافيزيقية التي أشعر بها تجاه الرسم.

همت: هذا ليس حقيقيا، هذا وهم، الموضوع أبسط، أنت فقط تحتاج لأن ترى نفسك من الداخل، مع ما تمتلكه من خبرات، مع إحساسك، على الأقل بالنسبة لي.

علياء: هي حالة استعداد لا أكثر، طبيعي أن تحتاج لإسكات كل صوت من حولك لكي تعمل، تحتاج لقدر من الأنانية والجلد لخلق واقعك الخاص الذي يمكنك العمل فيه، كل ما تحتاج إليه هو الإمساك لحظة ميلاد الفكرة، بعد ذلك لا مُشكلة في أي ضجيج يحيطك به العالم، طبيعي أن الفنان يمر بحالات صمت ونشاط، لحظة البداية الأولى تلك هي الأصعب والأهم، لحظة الولادة، لكن العودة بعد توقف كبير تحتاج لقدر من العناد واللااهتمام، ليكن، سيكون ما أفعله رديئا، ولو، سأرسم لنفسي، لا شأن لأحد بي.

بثينة: أريد القول: إنه بالنسبة لي، الموضوع مُختلف قليلا، لأن الموضوع دائما أنا والشخص الذي أصوره، أكون دائما مبهورة بمن أصوره، إلى أي حد هو مُختلف عني ومُشابه لي في نفس الوقت، فدائما الحوار قائم، ودائما الصورة فيها مني، أنا أري شعوري فيهم وأرى إلهامي منهم، وعليه يكون خوفي الوحيد هو ألا أستطيع إظهارهم بالجمال الذي أراهم فيه، يجب أن أقع في حب الموضوع الذي أصوره.

(كل من علياء وهمت تغرقان بثينة بكلمات المديح حول كيف أنها ترى

فوتوغرافيا : بثينة شعلان.



جمالا في كل شيء وتتفجر طاقة إيجابية باستمرار)

علياء: أيمكنني أن أجيب على سؤال طرحته علينا قبل الحوار؟

ياسر: طبعا، أكيد.

علياء: لماذا اشتركنا معا في معرض (الخبيئه)؟

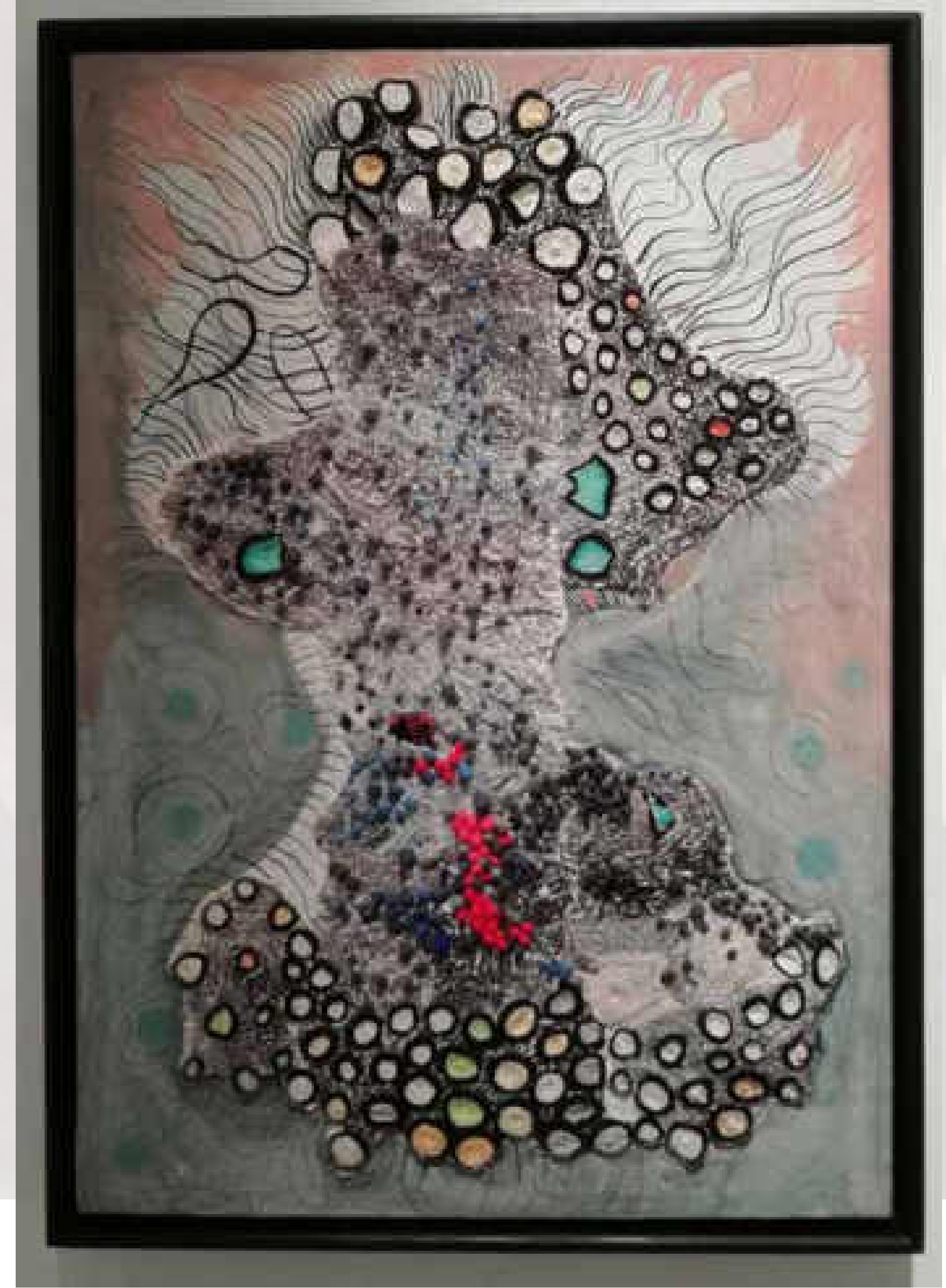
ياسر : طبعا، هذا أهم محاور الحوار، لماذا العمل المُشترك؟

علياء: بدأت بمجموعة من الأصدقاء، أو بالأحرى الصديقات، سلوى كانت رأس الفكرة، طوال سنوات كانت ألح عليها بأن نُقدم عملا مُشتركا أنا وهي، المجموعة كانت في حالات مُختلفة من النشاط الفني، أو الرغبة في العودة، أو بداية تجربة جديدة، كنت وقتها أعمل على فكرة مزج الكائنات، أختبرها تشكيليا، طرحت سلوى نصا أدبيا للعمل عليه، وبدأنا في اختيار المجموعة التي سنعمل معها، كنا جميعا في لحظة بحث، فني أو ذاتي، وبالصدفة كنا جميعا نساء، النص الذي عرضته سلوى كان نصا كتبته امرأة عن النساء: "Women Who Run With the Wolves" للكاتبة: Clarissa Pinkola.

همت: هي مُحللة نفسية أمريكية وشاعرة، الكتاب عن النساء وعلاقتها بالطبيعة وبأجسادهن، كما عملنا على نص عن عشتار كذلك، النص أثر في بقوة في الحقيقة.

علياء: بصراحة، أنا قررت أن أتركهن يقرأن النص وأنشغل أنا بما سأفعله، لم تكن المرأة وقتها قضيتي الشاغلة، كان همي الإنسان وعلاقته بالعالم، أبحث عن البصمة الخاصة للكائن البشري، قصته الخاصة سواء أكان امرأة أم رجلا، علاقة الإنسان الفرد بالكوكب، واعتقاده الرهيب أنه المُسيطر المُطلق على الكوكب، غروره حتى لتصوره الآلهة على شاكلته، هذا العدوان للإنسان على الطبيعة، وكيف أن الطبيعة تقاوم هذا العدوان وتحاول دائما تفكيكه والتغلب عليه، كما النباتات البسيطة التي تغرس جذورها في الخرسانة وتفكك المباني رغم ضعفها الظاهري، هذه الفكرة تبهرني، قدرة الكوكب على مقاومة عدوان الإنسان، وهو ما دفعني للعمل مع المجموعة، تبادل الخبرات، والتجارب المُختلفة والمتنوعة، كأن كلا منا تعيش تجارب وخبرات الأخريات.

همت: الفكرة هنا هي هذا التضامن، الحميمية التي كنت تتحدث عنها.



لوحة : علياء الجريدي.

بثينة: خلقنا مُجتمعا آمنا، تستطيع فيه التعبير بحرية.

همت: ليس فقط أنني لن أسمح لنفسي بإنتاج عمل أقل من المستوى، هم أيضا لن يسمحوا لي بذلك.

بثينة: لكن بحب طبعا، نستطيع مُصارحة بعضنا البعض، والتعبير بحرية تامة، نحن نفهم بعضنا البعض.

علياء: جربنا فكرة الأمومة مع بعضنا البعض، أنا عموما لا أحب فكرة (الفيمينست)، لكن لا يحق لأحد أن يسألنا لماذا عملتن مع بعض كنساء فقط، نحن



فوتوغرافيا : بثينة شعلان.

حُرات في اختياراتنا.
همت: فكرة الفيمينست دائما ما تأتي من نساء مُعقدات من الرجال، لسنا كذلك، الرجل دائما مُهم لدينا، الرجل لدينا مُهم جدا، بغض النظر هو زوجي أو حبيبي، هو مُهم؛ لأنه أبي أو أخي أو ابني، الرجل مُهم جدا في حياتي بكل أشكال العلاقة معه.
علياء: أنا شخصيا لا يمكنني تخيل هذا الكوكب من دون رجال.
همت: ماذا سيكون شكل العالم من دون رجال؟
علياء: سيكون مُملا جدا.
بثينة: الرجل طاقة مُختلفة ومُهم وجودها، كما نحن مُهمات، هو مُهم جدا.
همت: الرجل كائن مُهم جدا.
علياء: جزء من وجودي هو رجل، نصف جيناتي مصدرها ذكر، هل أرفض جزءا من نفسي؟
همت (حالمة تقريبا): الرجل ده حاجة عظيمة جدا، جميلة.

علياء (مُتدخلة بابتسامة عريضة): بعبطاته، بجنانه، بأنانيته.
همت (مُكملة): بتركيبته ككل، كيف تتعامل مع تكوين كامل مُعقد، وكلما استطعت التعامل مع هذا التعقيد، كلما أصبحت امرأة أفضل.
بثينة (ما بين المزاح والجدية): نحن اكتسبنا الحكمة.
همت (بضحكة مُبتهجة تشاركها فيها الأخريين): وذلك لأننا بلغنا الخمسين.

ياسر : هل ترين أنفسكن كصديقات يمارسن الفن جنبا لجنب، أم كجماعة فنية؟
همت وعلياء في صوت واحد تقريبا: لسنا جماعة فنية على الإطلاق، فكرة جماعة فنية لم تكن موجودة أبدا، صدفة أننا صديقات خدم الموضوع، لكنه لم يكن أساس الموضوع **(تكمل علياء وهي ترفع إصبعا تأكيديا).**
بثينة: كنا مُجرد بشر مُجتمعات معا على فكرة واحدة، وليس من الضروري العمل معا مرة أخرى.

ياسر (مُتفلسفا): هناك مقولة تنص على أن البنات حين يلعبن يصنعن قرية، والصبيان حينما يلعبون يخلقون مجموعة صيد، أيمكننا القول أن هذا ما صنعتنه؟ بنيتن قرية؟ خلقتن قبيلة؟ تحدثتن عن مساحة آمنة، وعن قدر من الأمومة المُتبادلة بينكن، ما أقصده أنكن خلقتن مُجتمع صغير Community، الجماعة التشكيلية الهدف منها خوض معركة من أجل قضية ما، هذا ما قصدته بتعبير جماعة صيد، لكن لا يبدو أنكن تخضن معركة ما، هذا هو التميز الذي أحاول فهمه.
همت: خلقنا جوا مُتجانسا يمكننا جميعا الشعور فيه بالأمان كما أشارت بثينة، وكل منا خلقت شيئا جميلا كيفما أرادت.
علياء: كأننا خلقنا فقاعة حماية كبيرة لنحتمي بها وننفذ داخلها إبداعاتنا.

بثينة: بالنسبة لي كنت أبحث عن كل واحدة منا، وما هي قوتها كامرأة، ما أراه فيها، كل منا وحركتها ومصدر قوتها وخبرتها بالعالم.
همت: كانت دائما تطلب منا أن نرتدي ما نحبه للتصوير الفوتوغرافي، ما نعبر به عن أنفسنا.
علياء: كنا أقرب لمجموعة استكشاف، كل منا تزرع وتقطف ما تزرعه وتتشارك مع الأخريات فيه، على اعتبار أن النساء يجبن الزراعة ولو أننا نزرع والرجال هم من يجنون (تضحك)، ربما لا يعجب ذلك البعض، لكنه كان مُهما لنا وقتها، استكشاف مناطق جديده في أنفسنا.
بثينة: عانينا من مشاكل كثيرة، أثناء الورشة توفيت والدتي.
علياء (مُضيفة): ووالدتي أنا أيضا، يوم العزاء لم نكن نبكي، كنا نشاهد صور أمي، كنا نحتفل بحياتها كامرأة، لم يكن Group therapy كما وصفها البعض، كانت حالة مُختلفة.
ياسر: أعتقد ذلك، لو أن الرجال خلقوا هذه الحالة لاعتبرتها Group therapy ، لكنكن خلقتن قرية خاصة بكن، مكان للحياة والمُشاركة والتبادل المعرفي والشعوري، حتى في حالة العزاء، أنتن تتحدثن عن طقس احتفالي بروح الراحلة وليس جلسة بكاء ونواح.
علياء: مُشاركة لحظة كهذه كان حماية للروح من السقوط في بئر الحزن، كان عاما كثيفا جدا، عام الورشة التحضيرية لمعرض الخبيئة، ولا أظنها قابلة للتكرار.
ياسر: اتفقنا ألا نتحدث عن معرض الخبيئة، لكن بعد المعرض، كيف ترين تجربتكن؟
بثينة: تغيرنا كثيرا طبعا، كلنا.
همت: تغيرنا كثيرا، أصبحنا نرى المزيد، مع رغبة في رؤية المزيد، امتلكنا شيئا ما جديدا.
ياسر: هل يمكن تكرار ذلك؟
الثلاثة معا: طبعا، نحن جميعا قابلات للعمل الجماعي، نحن نعمل جماعيا في



لوحة : همت ريان.

الفن عموما ولو ليس مع بعض.
علياء: الفن التشكيلي عمل فردي أكيد، لكن التجمع معا يخلق مساحة من الحماية والمُشاركة والتبادل، بل ومقاومة الكسل، خلق مساحة غنية من المعرفة والخبرات، كل منا ترى زاوية مُختلفة وتُشارك فيها الأخريات.

ياسر: الفكرة الأخري التي أريد التحدث عنها، هي (صعود التشكيليات)، نهاية عصر رجالية الحركة التشكيلية التي تزينها بضعة تشكيليات هنا وهناك، ظهور عصر للتشكيليات ككتلة مُعتبرة أساسية بالحركة التشكيلية، كتلة رئيسية، التأكيد على فكرة (التشكيليات) مثلا معرض: ميلاد جديد، التأكيد على فكرة التشكيليات، أنتن عرضتن سويا (كتشكيليات)، كيف ترين هذا؟ هل هن تشكيليات أم فنانين تشكيليين مؤنث؟ هناك فرق.
علياء: أعتقد أنه الاثنين.
بثينة: المُجتمع أصبح يمنح المرأة هذه الفرصة، أصبح من المُمكن أن يتولى الزوج أو الأبناء قدرا من مسئولياتها،

مما يوفر لها مُزيدا من الوقت.
همت: طبعا، المُجتمع سمح بذلك، هناك تقدم للمرأة عبر مجالات عديدة والفن التشكيلي من ضمنها.
علياء: أعتقد أن المُجتمع أصبح مُتسامحا مع فكرة حرية المرأة في أن تعبر عن نفسها بحرية، لم يعد يصمها كما في الماضي، أو يطلب منها أن تكون مُجرد مُزينة أو مزخرفة لطيفه وبسيطة، الفن التشكيلي في مصر عموما حدث له..

همت (تكمل الجملة): ظهرت حالة مُختلفة في آخر عامين أو ثلاثة بالفن التشكيلي، اهتمام خاص، انفتاح سوق قوي للفن، خلق مُنافسة عالية لكل من الرجال والنساء.
ياسر: ألا ترين أنه نوع من التنميط وجود معرض للتشكيليات أو للنساء الرسامات فقط؟
همت : مُجرد صدفة، لو وجدنا رجل يشترك معنا في الخبيئه لقبلناه.
علياء: لم يجرؤ أي رجل على الاشتراك معنا، ارتعبوا من العمل مع تجمع من النساء، بينما عادة لا تخشى المرأة من العمل مع تجمع رجالي.
ياسر: هل أخذت التشكيليات مكانهن الطبيعي في مصر؟
بثينة (مُتحمسة): فقط ليعملن، لينشطن أكثر، لم يمنعهن أحد، الكثيرات جيدات جدا، لكن البعض يقعن في منطقة التزيين والتجميل، وهو غير مقبول.
علياء: نحن لا نتكلم عن رجل وامرأة، بعض الرجال يقعن في هذه المنطقة التزيينية ويصفون ما يفعلونه بأنه فن، لنتحدث عن (الفنان) من دون تحديد جنس، الفنان وما يقدمه وكيف يفكر فيه.
بثينة: أنا أساسا نحاتة، في النهاية أريد شيئا راسخا، له بناء حقيقي، مبني بطريقة صحيحة، له فكرة وتكوين مفهوم متوازن، هذا ما أتوقعه، لن أقبل عملا هزيلا وضعيفا وهشا.

ياسر: أريد تقريب الصورة قليلا، والتحدث عنكن مُنفردات.



لوحة : همت ريان.

همت، العمل بألواح الكارتون، لماذا خامة الورق المقوى (صناديق الكارتون)؟

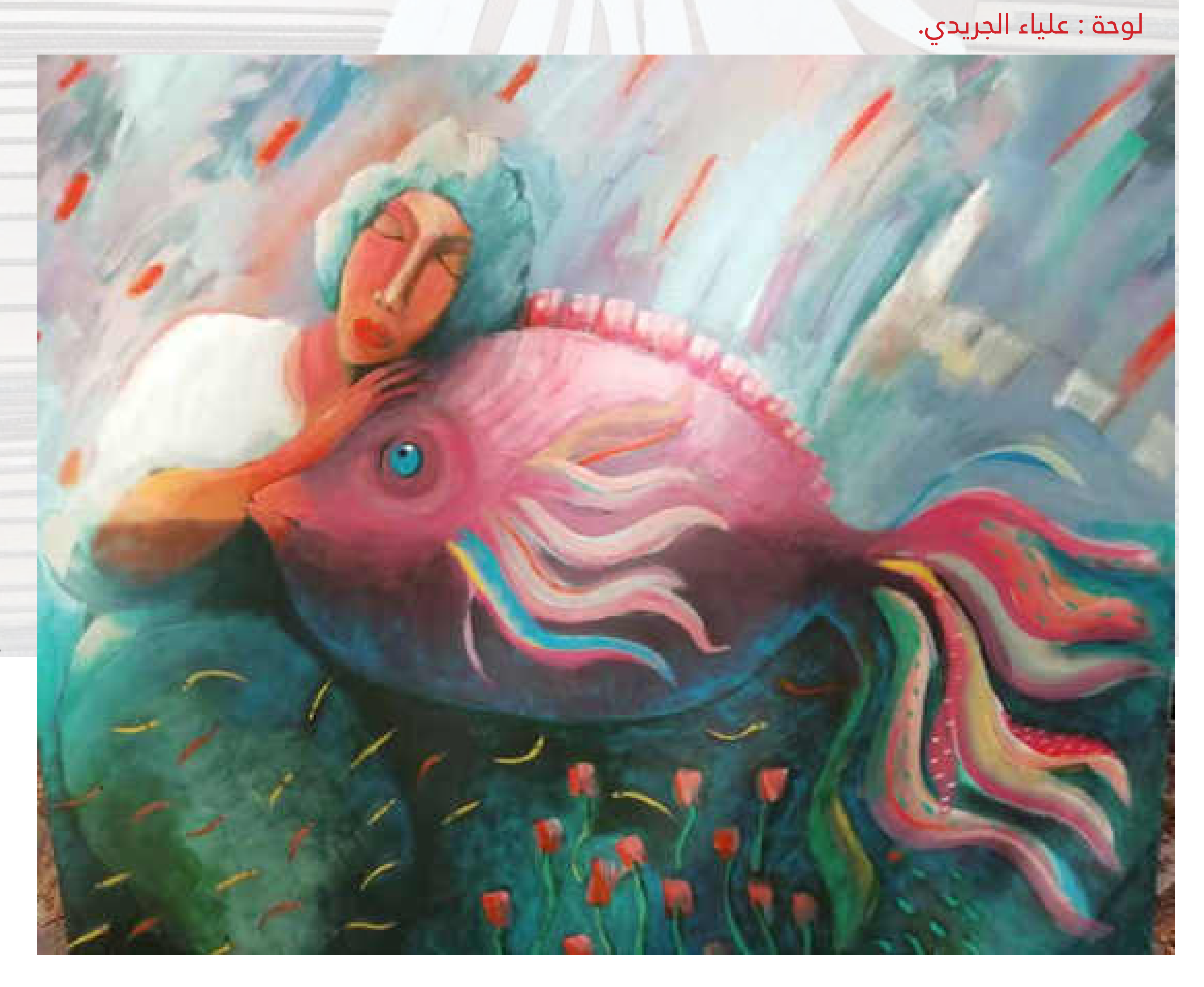
همت: في البداية لم تكن ألواح الكارتون، في بداية الورشة، كنت أبحث عما سأفعل، سيطرت عليّ فكرة بناء بيت، بيت قديم، أضع فيه تاريخي وتجاربي كلها طوال آخر عشرين عاما، كخريجة تصوير، بدأت بالتفكير في قماش التصوير (التوال)، كانت الفكرة مُسيطرة تماما، كنت أبحث عن الخامة التي تمنحني ما أريد، التوال لم يعطني ذلك، ولا الخشب، لحظة ما أمسكت بالكارتون بدأت الفكرة في التخلق، تحولت ألواح الكارتون لجدران البيت، التي تحمل كل شيء من دون خجل، حكايات جدي وتاريخي العائلي، جدي كان الرجل الأهم في حياتي، أساطيره وقصصه، صور العائلة القديمة، النقلة التالية كانت أنا، جسمي، علاقتي به، الرغبة في التجرد، تجردت في اللوحات، ليس بالجسد، لكن بالروح، عندما انتهيت، أدركت عدم احتياجي للتجرد المادي، كنت قد تحررت فعلا من كل إحساس بالحصار والاختناق، كل الشحنة خرجت على جدران البيت المصنوع من ألواح الكارتون، أحسست أن الكارتون دافيء، طيع، ألوانه محببة وبسيطة، طيع في التعامل معي، طيع في التعامل معه، يستجيب لانفعالاتي، ليس بصلابة الخشب ولا رخاوة التوال، بالضبط كما أردت، كان هو البيت الذي أردت إسكان ذكرياتي وتاريخي فيه.

ياسر: ألا تضايقك هشاشته كخامة؟
همت: لا أشعر بأنه هش، فقط طيع، يعطيني الكثير من التنويع، الآن أتعامل معه كخامة تصوير مُستخدمة درجات ألوانه المُختلفة وملامسه، وما زلت أشعر بأنه سيعطيني المزيد، العلاقة بيننا ستستمر لفترة أطول.
علياء (مُتدخلة): هو يشبه المرأة، تتعرض للضغوط والتأثيرات الخارجية، لكن تبقى مُحتفظة بشكلها وكينونتها.
همت (تكمل): أشعر بأن له طبقات مُتعددة، عليك أن تختبرها جميعا، أحيانا أتحدث معه، أتلمسه، كأننا أصدقاء، لحظة أن لمست الكارتون أحسست به، الخشب يصدك، يقاومك، التوال مُحايد جدا، لكن الكارتون له شخصيه قوية، كاريزما، كأن له موود خاص .

ياسر: كيف ترين تجربة همت يا بثينة؟
بثينة: بالنسبة كنحاتة أساسا، أنا مُولعة أيضا بالخامة، كيف أتحسسها، وأتأملها وأكتشف إمكانياتها، أنا أشعر بما تقول، أشعر بالسعادة وأنا أستمع إليها.
ياسر (لهمت): كما قلت وأنا أشاهد أعمالك بالكارتون، إنتاجك فعلا فيه ناحية أنثوية، هذا الإدراك العميق لإمكانيات الخامة وخلق تفاصيل دقيقه بها.
همت: عموما أنا شخص شديد التركيز مع تفاصيل العالم ومُولعه بها، وأنا أساسا مصورة فأنا مُدركة لقيمة التفاصيل، والكارتون يمتلك الكثير من التفاصيل، فجاءت منطقة تلاقي مُهمة بيني وبين الخامة.
ياسر: أنت بدأت به كعمل مُركب ثم وصلت للتصوير، أليست تلك رحلة بالمقلوب، بدأت بالأعقد ثم الأقل تعقيدا؟
همت: بالنسبة لي لم تكن أعقد، كانت إمكانية إنشاء عمل تركيبي به هو مدخلي له، أعطاني الكارتون ما أردت من البداية، هو لم يخذلني حتى الآن، ما زلت أجد فيه مساحات جديدة، أحوله لتصوير، أو أحفر فيه، لم نمل من بعضنا بعد.

علياء: (مُعلقة) الاختلاف هنا أن الرجل ينتبه أكثر للخطوط الشمولية، بينما تميل المرأة أكثر للاهتمام بالتفاصيل،

لوحة : علياء الجريدي.





ترى الحياة عبر جزيئاتها وليس تكوينها الكلي.
بثينة: لا أعرف إذا كنت هكذا أم لا، عادة أميل لرؤية الكتلة وتوازنها أكثر ولا أهتم كثيرا بالتفاصيل
علياء: لكن قراءتك للشخصيات التي تصورينها فوتوغرافيا، تفاصيل الملابس والاكسسوارات، ذلك اهتمام بالتفاصيل، عادة تهتم المرأة بالتفاصيل الكثيرة ليمكنها الإحاطة أكثر بالشيء أو بالشخص.

ياسر: أنتقل للحديث عن بثينة، في الصور التي تعرضينها على الفيس بوك، أيها Fine Art وأيها مُجرد تسجيل لحدث؟

بثينة: كل صورة بالنسبة لي تخضع لنفس القواعد، هي دائما Fine Arts فالمصور الفوتوغرافي هو دائما فوتوغرافي، كل صورة يجب أن تكتمل أبعادها وتفاصيلها الفنية، فقط في معرض الخبيئة أضفت بعض الملامس والتأثيرات باستعمال برنامج Photoshop، لكي يتناغم إنتاجي مع الجو العام للمعرض، أردت تقديم شيء جديد ومُختلف ولو قليلا عن إنتاجي السابق على المعرض، كنت أضيف المزيد من شخصيتي على الصورة، لكن عادة كل صوري الفوتوغرافية هي بالنسبة لي Fine Arts، تخضع للقواعد الصارمة للوحة الفنية.

ياسر: أنت أساسا نحاتة، أعرف أنه سؤال يبدو كأكليشيه، لكن هل خلفيتك كنحاتة تجعل رؤيتك للفوتوغرافيا تختلف عن الفوتوغرافي الآتي من خلفية التصوير أو من دون خلفية تشكيلية؟

بثينة: بالنسبة لي تفرق كثيرا، في أعمالي أهتم كثيرا بالكتلة، العلاقة ما بين الكتلة والفراغ، ثقل الكتلة وتوازنها، أنا نحاتة تمارس الفوتوغرافيا، إحساسي الشديد بالنور والظل وتوزيع الثقل والخفة، كأنني أبني كتلة نحتية، كشخصية لا أميل لخلقset up لا أميل لترتيب عناصر صورة قبل التقاطها، لذلك أحب تصوير المسرح لأنهم يكونون فعلا في حالة set up، في حالة ترتيب فعليا، فيمكنني التفرغ لاصطياد اللحظة، الفوتوغرافيا تعبر عني أكثر، النحاتة تجعلني أحب الخامة نفسها، وهو ما يعطيني خصوصية في العلاقة بما أصوره، الملامس في أعمالي مُهمة جدا، وأحاول دائما الإمساك بها في الفوتوغرافيا.

ياسر: أتخيل أنك– ولا أدري ستوافقينني على تصوري أم لا- في قولك لا أجيد ترتيب عناصر صورة، أنك تبحثين عن اللوحة في اللقطة الفوتوغرافية ولا تصنعيها؟

بثينة: بالضبط، كما يبحث النحات عن التمثال في قطعة الحجر، العناصر في الفوتوغرافيا تتفاعل معي، لأنها قائمة بذاتها، تمنحني (الونس)، تتفاعل معي، كل منا يمنح الآخر جزءا من شخصيته، أنا أسقط جزئا من شخصيتي على ما أصوره، يقولون لي أن من أصورهم يشبهونني.

علياء: أنت كفنان تبحث عن نفسك وسط الأشياء، وسط الأشخاص، تبحث عما يشبهك في العالم.

بثينة: يجذبني أكثر البشر عن الجمادات، فهم يتغيرون دائما، عليك أن تمسك بلحظتهم، هم يتأثرون بك قدر ما تتأثر بهم، تتعاطف معهم، ترى نفسك فيهم.

ياسر: علياء، بعد كل هذه الرحلة، لماذا عدت للرسم مرة أخرى؟

علياء: مرة أخرى؟ لم تكن توجد مرة أولى، كنت أرسم من باب التدريب وليس مشروع حياة.

ياسر: مرة أخرى لماذا الرسم وليس التصوير؟

علياء: هذا ما كنت أفعله دائما، لكن فكرت لماذا أبقيه في مرحلة الاسكتشات؟ لماذا لا يكون هذا هو ما أفعله، دائما أصل الفنان التشكيلي هو المسطح، كان المسطح تحديا بالنسبة لي، بعد رحلتي مع استكشاف الخامات المُختلفة، كان اللعب على مساحات صغيرة والسيطرة عليها تحديا كبيرا بالنسبة لي، كنت أرغب في اكتشاف ما سأفعله، جاء عملي غريبا، أحاول فيه كسر القواعد الثابتة، أجرب خامات رسم مُختلفة في نفس الوقت، الحقيقة أن قدراتي العضلية التي كنت استخدمها فيما سبق أصبحت أقل الآن، الرسم والتصوير يمنحانني وسيطا فنيا بمجهود عضلي أقل مما



فوتوغرافيا : بثينة شعلان.

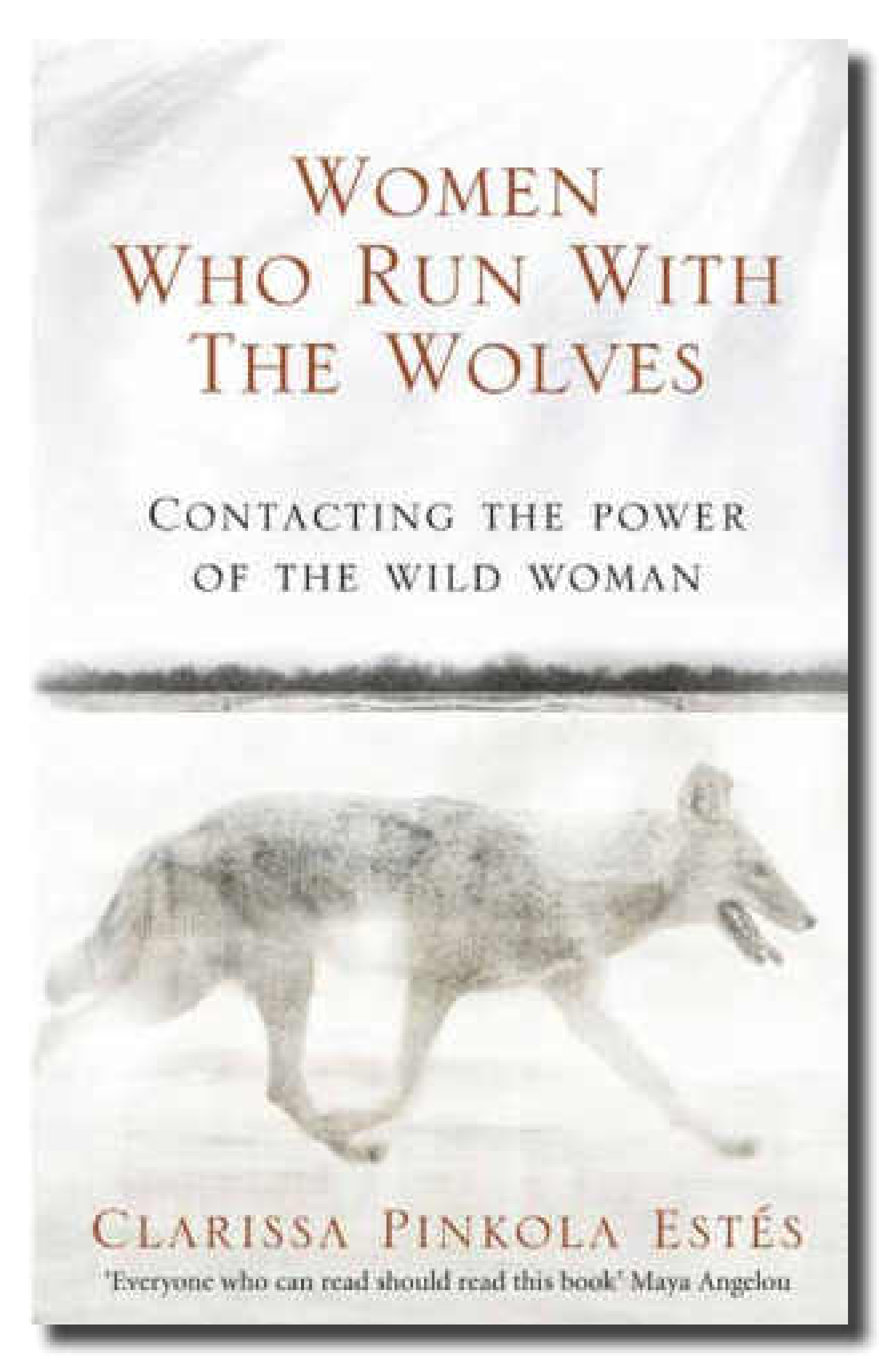
تتطلبه الخامات، علاوة على أنها ُمغامرة جديدة، وأنا احب دائما المُغامرات الجديدة.

ياسر: وماذا عن تجربتك بمسرح العرائس؟

علياء: مسرح العرائس هو خليط ما بين حبي للعمل المُركب وحبي للعرائس والرسوم المُتحركة، ورغبتي في تجربتها بنفسي، جربت ذلك من قبل عام 99 مع مجموعة الفن البديل وحركت العرائس، لكن هذه المرة أردت صناعة العرائس وبناء ديكور مسرح العرائس، هذه لوحة مُتحركة، يا للروعة! أخطط الآن لمعرض عن تاريخ مسرح العرائس، بنماذج أصنعها أنا.

ياسر: هل تسلل العمل بمسرح العرائس للوحاتك؟

علياء: لا، بالعكس، طريقتي في الرسم عموما تسللت لمسرح العرائس، كل الاختلاف أن مسرح العرائس أراني بُعدا مُختلفا وأنا أرسم لوحاتي، رأيت



خطوطي بشكل أعمق وأنا أصنع فورم العروسة، وهو ما انعكس على لوحاتي.

ياسر: كيف ترون تجربة علياء؟
همت: لا أزعم أنني على خبرة بأعمال علياء في فترة تعاملها مع الخامات، لكني أعرف أعمالها جيدا منذ مرحلة علاقة الإنسان والحيوان، فكرتها تطورت بقوة منذ رأيتها لأول مرة، وهي لا تكتفي بما تصل له أبدا، دائما تبحث عن مرحلة جديدة، وتطوير جديد، وأرى أن الفكرة ما زالت تمتلك الكثير من عناصر التطوير والاستكشاف.

ياسر: رسم علاقات تشكيلية ما بين الإنسان والحيوان، هو أقدم موضوع رسمه البشر، ألا يقلقك البحث في موضوع مطروق بهذه الكثافة؟

علياء: لا طبعا، كل شيء حدث على الكوكب، علاقتي بالحيوان جعلتني أكتشف جزءا بريا جدا بداخلي، مُجرد السيطرة عليه وترويضه يستهلك قدرا هائلا من الطاقة، بالنسبة لي أنا لا أمزج الإنسان والوحش، أنا أرسم نفسي، أرسم بريتي، حين أري حيوان أشعر أنه أخي وليس الإنسان.

بثينة: في أول الورشة سألنا بعضنا، لو كانت كل منا حيوان فماذا ستكون؟
علياء: أنا نمر، منذ بدايتي أنا نمر، قطة ضخمة.
همت: أنا اخترت الحمار، كان علي وقتها تحمل الكثير من الأعباء والقسوة، كنت أشبه حمارا عيناه مغميتان يتحرك في مسار مُحدد مُسبقا، مُحمل بأعباء لا خيار له فيها.
بثينة: أنا اخترت الفراشة، لأنني كنت في شرنقة لفترة طويلة جدا، كنت يرقة اكتشفت فجأة أنها فراشة.

ياسر: هل كان الفن محررا بالنسبة لكن؟
علياء: طول عمره، دائما هو مُحرر.
همت: طبعا، جعلني أتنفس، كسمكة وُضعت في الماء، تنفست، منحني استقرار نفسيا، نضجا.
بثينة: حررني مُؤخرا، شعرت دائما بأن في شيء غريب علي إخفائه عن العالم، اكتشافي من يشبهونني، جعلني أقبل هذا الجزء الغريب، المجنون.

ياسر: أشعر أنكن فعلتن بالفن أكثر مما يفعل الرجال، هل الفن أهم للمرأة منه للرجل؟

بثينة: ربما تطورنا، جعلنا نتطور.
همت: الفن بالنسبة لي موجود دائما، ينتظر عودتي له دائما، الآن عرفت بأنه ملجأي، وهو هدف حياتي.

في نهاية الحوار، لم أخرج بخرائط الطريق للفروة الذهبية، بل بقدر غير عادي من الاستنارة، كانت تلك واحدة من أكثر تجارب حياتي تثقيفا وإنارة لمناطق جديدة في الفن والبشر والعالم، خرجت منه بالحكمة، الكثير من الحكمة والاستبصار ورؤية جديدة للفن وللعالم.

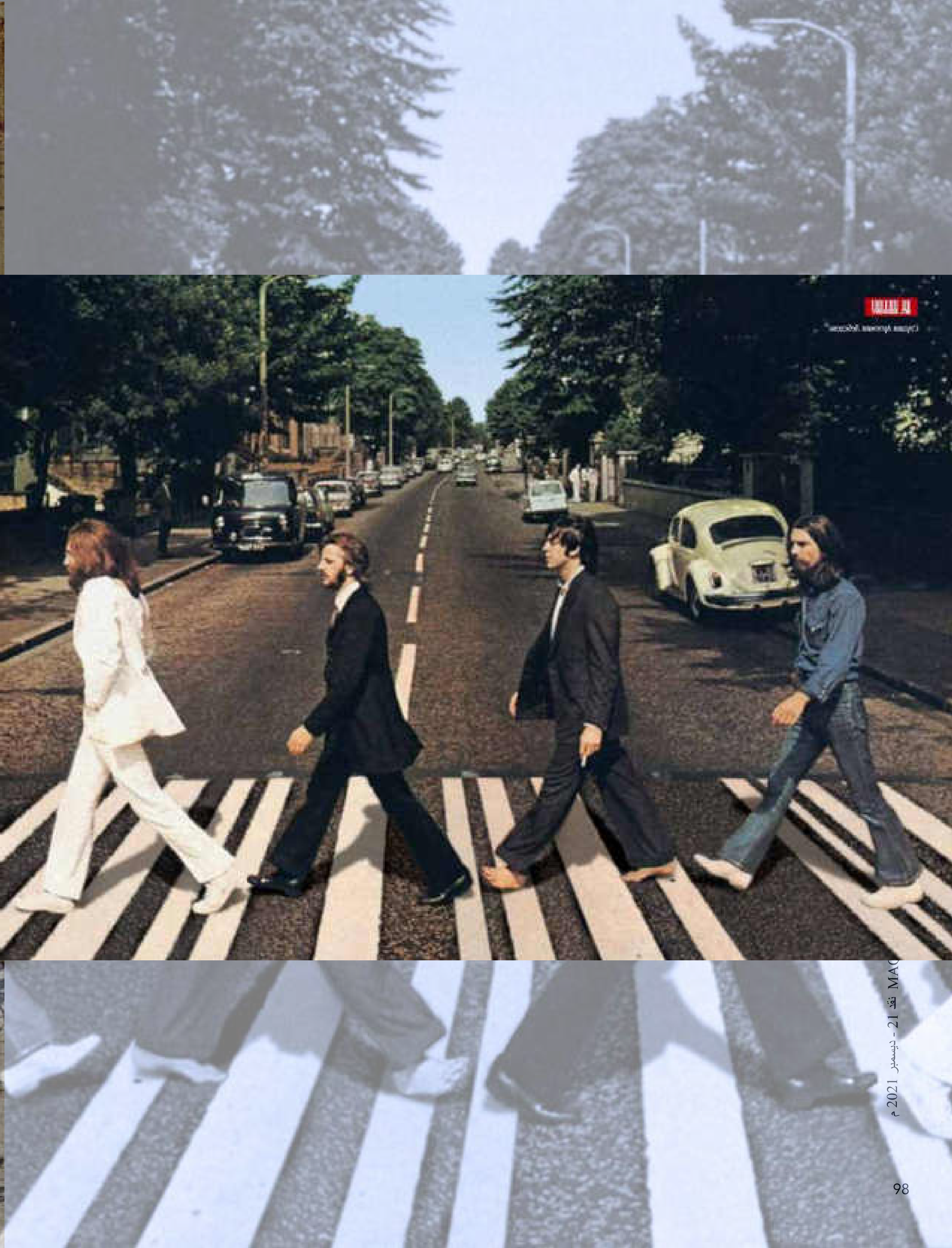
عرضت أعمالها في معارض عديدة بمصر وأوروبا والولايات المتحدة وإفريقيا والمنطقة العربية.

بثينة شعلان:
مصورة فوتوغرافية، خريجة قسم النحت كلية فنون جميلة- الإسكندرية 1991م.
عملت كمُدرسة للفن التشكيلي بين عامي 2012-2000م.
مصورة فوتوغرافية مُستقلة منذ عام 2008م.
اشتركت في عدد كبير من المعارض الفوتوغرافية بمصر والمنطقة العربية.

علياء الجريدي:
مواليد 1969م
درست التاريخ في كلية الآداب جامعة الإسكندرية، بينما كانت تدرس الفن على يد الفنان فاروق وهبه بأتيليه الإسكندرية.
بدأت مسيرتها الفنية كفنانة عمل مركب، وحصلت على جائزة منحة الاكاديمية المصرية بروما عام 1993م.
منذ بداية الألفية ركزت علياء على علاقة الفن بالمُجتمع وأسست جدران للفنون والتنمية بالإضافة لاهتمامها بتصميم الحلُي.

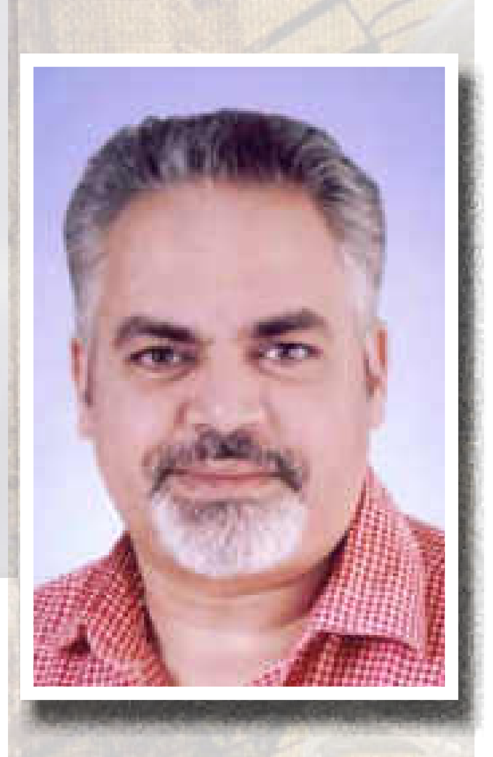
همت ريان :
مواليد الإسكندرية
خريجة كلية الفنون الجميلة -جامع– الإسكندرية- قسم تصوير عام 1992م.
تشارك في الحركة التشكيلية منذ عام 1990م.

ياسر عبد القوي
فنان تشكيلي ومصمم جرافيك- خريج قسم التصوير- كلية فنون جميلة الإسكندرية 1994م.
ينشط أساسا في مجال التصميم الجرافيكي والصحفي.
صمم عشرات من أغلفة الكتب لدور نشر خاصة وحكومية بمصر.
المُصمم الفني لمجلة الغرفة السريالية العالمية التي تصدر رقميا من مصر.
اشترك في عدد من المعارض الجماعية المصرية.




موسيقى

الأخوان رحباني وسيد درويش: تاريخ مُوسيقي تتشابك حلقاته





محمد دياب

مصر

«الشيخ سيد درويش فنان مُتمرد، هو أول من ترجم الأحاسيس الشعبية إلى قوالب مُوسيقية سليمة، وأول من لحن الأوبريت كما يجب أن يُلحن، وأول فنان يعم فنه الشرق أيام كان هذا الشرق لا تربطه أي وسيلة من وسائل الإعلام. إنه رائد جيله، وأستاذ مدرسة عريقة، وفنان شعبي كبير»، هكذا تحدث الفنان عاصي الرحباني 1923 – 1986م، لمجلة «الشبكة» في العدد الصادر بتاريخ 26 سبتمبر 1966م، عن فنان الشعب سيد درويش -1892 1923م الذي كان له أثر كبير في مسيرة الأخوين رحباني الفنية، خصوصًا في مجال المسرح الغنائي، وليس غريبًا أن يكون عاصي الرحباني قد وُلد في العام نفسه الذي رحل فيه الشيخ سيد.

في طفولتهما هدهدت مُوسيقاه آذانهما من فونوغراف الوالد في مقهي فوار أنطلياس كما قال الفنان منصور الرحباني 1925 2009-م في حوار أجراه معه الشاعر هنري زغيب لمجلة "الوسط" بتاريخ 15 نوفمبر 1993م «حكاية الأخوين رحباني على لسان منصور الرحباني»: «في تلك الطفولة الأولى، من تلك العلية، كنا نستمع إلى بوق «فونوغراف» المقهى يذيع أغنيات الشيخ سيد درويش وعبد الوهاب وأم كلثوم، وأبو العلا محمد، والشيخ أمين حسنين، فتتلوّن طفولتنا بأجواء مُوسيقية تدخل ذاكرتنا وتمسنا بشعور لذيذ لم نكن نحسن تفسيرًا له في تلك الأيام الطرية».

منذ وُلد عاصي ومنصور الرحباني وحتى دخول الأول للعمل عازف كمان في الإذاعة اللبنانية عام 1948م لم تكن هناك أغنية لبنانية ذات هوية أو خصوصية، كانت الأغاني في مجملها فلكلور ميجانا وعاتابا وأغاني بدوية ومصرية الطابع، ولم تبدأ هوية الأغنية اللبنانية بالتشكل إلا مع انتصاف حقبة الخمسينيات من القرن العشرين، استفاد الأخوان رحباني وغيرهما من زملائهما من المدرسة المصرية التي كانت قد شهدت نهضة كبيرة منذ منتصف القرن التاسع عشر، وكان سيد درويش بمثابة الحد الفاصل بين موسيقى القرن التاسع عشر وموسيقى القرن العشرين، أو ما بين المدرسة التطريبية والمدرسة التعبيرية في الغناء.

وسيد درويش بهذا المعنى هو الأب الروحي للغناء العربي في القرن العشرين، وكل من جاء بعده تأثر من دون شك بما قدمه وأكمل عليه وأولهم المُوسيقار محمد عبد الوهاب، والأخوان رحباني بدءا من حيث وصلت المدرسة المصرية مطلع خمسينيات القرن العشرين، وكان درويش وعبد الوهاب أكبر أستاذين تتلمذا على فنهما، إضافة إلى روافد أخرى كالفلكلور الشامي والمُوسيقى البيزنطية والمارونية الكنسية، وتأثرهما على درويش ليس فقط مُوسيقيًّا بل في فلسفته تجاه الفن وحداثته ورغبته في التطوير، وتوجهه البروليتاري، واهتمامه بطوائف العمال والفلاحين. درويش اشتغل في بداية حياته عاملا في البناء وخالط العمال والبسطاء وهو ابن الشعب، كذلك الأخوان رحباني.

الشيخ سيد اختار المسرح الغنائي ليكون الفورم الذي يقدم من خلاله فنه واعتنى بالأغنية الجماعية وكذا سار على نهجه عاصي ومنصور، لذا نجد من الطبيعي أن يقدم سيد درويش لحن «الكناسين» في مسرحية «عقبال عندكم» عام 1919م، وتجد أيضًا لحنًا للكناسين في مسرحية «الشخص» للأخوين رحباني عام 1968م، وتشعر بتأثير لحن دور «أنا هويت» على لحن الدور الوحيد الذي لحنه الأخوين لفيروز «رجعت ليالي زمان» في الهنك والرنك المُتبادل بين فيروز والكورس في مقطع «ليل القمر والنسيم»، ومقطع «أحبه حتى في الخصام» عند درويش.

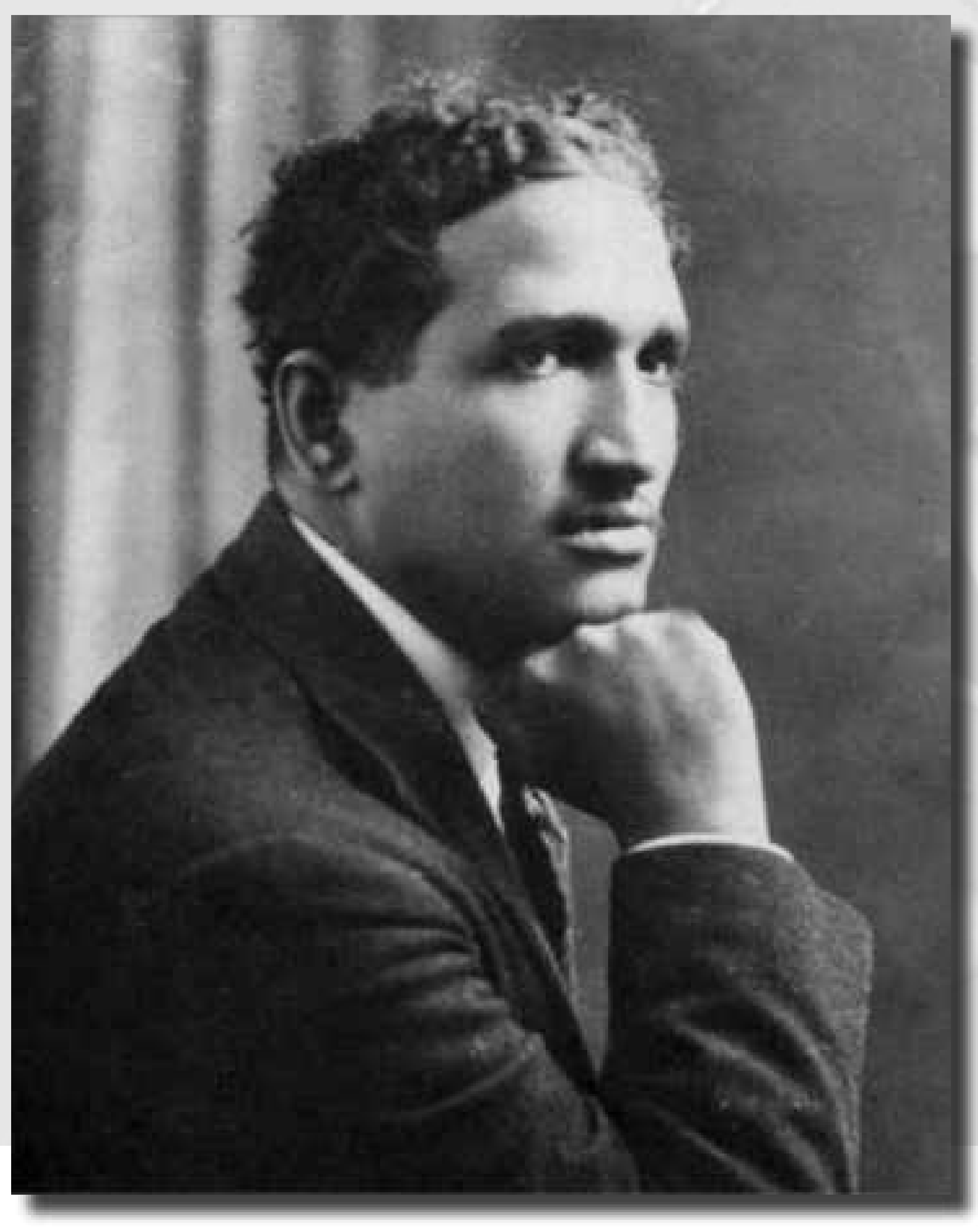
كان سيد درويش – رحمه الله – يطمح في صنع بيانو يعزف الثلاث أرباع الصوتية، ومازلت أذكر حتى اليوم نظرة الإعجاب الشديد في عيني الفنان منصور الرحباني عندما شاهد هذا البيانو موضوعًا في دار الأوبرا المصرية 1999م، حينما قدم إلى القاهرة لتقديم مسرحية «آخر أيام سقراط» وكان في صحبة المايسترو مُصطفى ناجي رئيس الدار وقتها.

أغاني من الماضي

التواصل المُباشر بين الأخوين رحباني وفن سيد درويش لم يحدث إلا في عام 1957م عندما صدرت ثلاث أغنيات من أعماله بتوزيع الأخوين رحباني وغناء فيروز، وكان القرار بإعادة تقديم هذه الأعمال قد أخذه الأخوان رحباني خلال وجودهما في القاهرة عام 1955م بدعوة من إذاعة «صوت العرب» لتسجيل مجموعة أعمال بصوت فيروز لحسابها. قال عاصي وقتها في حوار أجرته معه مجلة «أهل الفن» المصرية متحدثًا عن سيد درويش: «هو وجه صادق جدًّا من وجوه المُوسيقى المصرية أو الغناء المصري، وسوف تقوم فيروز بغناء بعض أغانيه كما ستقوم بتنفيذ برامج على الأوركسترا له وأنا سمعت له قليل، يا للأسف يذاع له قليل، سمعت له في لبنان وهو شائع هناك أكثر من مصر، وميشال خياط وهو مُلحن كان يعمل مع الشيخ سيد درويش أسمعني بعض ألحانه منذ حين؛ فدهشت جدًّا لأنني اكتشفت أنها ذائعة في الجبل وأمي كانت تغنيها، ومن هنا تجد أن المُلحن عندما يعبر بصدق عن بيئته فإن أغانيه تجد لها مكانا عند الناس».

وعن مدى تأثر الأخوين بفن سيد درويش قال: «أنا شخصيًّا، أقول لك الحق، لما فتحت عيني، فتحتهما على مُوسيقى الشيخ سيد، كان كل مساء في بلدتنا تُعزف مُوسيقاه، ولعلها من جملة الأشياء التي ربت في نفوسنا حب المُوسيقى وبذورها الأولى».

في عام 1957م أصدرت الشركة اللبنانية للتسجيلات ثلاث أغنيات من قديم سيد درويش وتوزيع الأخوين رحباني



وغناء فيروز تحت عنوان «أغاني من الماضي»»، في البداية صدرت أسطوانة ضمت أغنية «زوروني كل سنة مرة» وهي الطقطوقة التي كتبها الشاعر محمد يونس القاضي، وذاعت قديمًا بصوتي فتحية وحامد مُرسي، وعلى الوجه الآخر من ذات الأسطوانة طبعت أغنية «طلعت يا محلا نورها» شعر بديع خيري، وكانت فتحية أحمد غنتها في مسرحية «قولوا له» لفرقة نجيب الريحاني عام 1918م، وفي وقت لاحق من العام نفسه صدرت أغنية «الحلوة دي قامت تعجن في البدرية» من شعر بديع خيري، وكانت قد غنتها أيضًا فتحية أحمد ضمن مسرحية «ولو».

كُتب على الغلاف الخلفي للأسطوانة الأولى: «تلك الأغنيات التي تغنيها لنا جداتنا وأجدادنا، الأغنيات التي نحبها ونحب ذكرياتنا معها أيام كنا صغارًا، ولا نسمع اليوم غير صداها البعيد في نفوسنا، هي الآن من جديد ملء سمعنا تغنيها لنا فيروز، فقد عزمت الشركة اللبنانية للتسجيلات الفنية على إصدار مجموعة من تلك الألحان التي شاعت منذ أكثر من ربع قرن، فكانت أغنيات الشباب لأجدادنا، في إخراج جديد أنيق يليق بتلك الأغنيات العزيزة إلى نفوسنا».

أدخل الأخوان رحباني بعض التعديلات على نصوص الأغاني الثلاث، التي حققت نجاحًا شعبيًّا وتُجاريًّا كبيرًا، وكان هذا النجاح هو الدافع وراء رغبة المُوسيقار



محمد عبد الوهاب في أن يعيد الأخوين رحباني توزيع ثلاث أغنيات أيضًا من أعماله القديمة لتغنيها فيروز كما فعلا مع سيد درويش. صدرت تلك الأعمال في عام 1961م من خلال شركة الأسطوانات الخاصة بالمُوسيقار «صوت الفن»، وهي: «خايف أقول اللي في قلبي»، و«ياجارة الوادي» فيما لم تتمكن فيروز من تسجيل «مريت على بيت الحبايب».

في عام 1959م أيام وحدة مصر وسوريا «الجمهورية العربية المتحدة» وفي أول ظهور لها على خشبة معرض دمشق الدولي ظهرت فيروز وهي ترتدي الملاية اللف والمنديل أبو قوية، زي الفتاة الشعبية المصرية لتغني فاصلًا من أغنيات سيد درويش بدأها الكورس بغناء «عطشان يا صبايا دلوني على السبيل»، لتدخل فيروز إلى المسرح وخلفها الشباب والصبايا وقد ارتدوا زي الفلاحين المصريين، وانطلق صوت فيروز بغناء أغنية أخرى لسيد درويش «الحلوة دي قامت تعجن في البدرية»، واختتمت المشهد المصري بأغنية «زوروني كل سنة مرة».

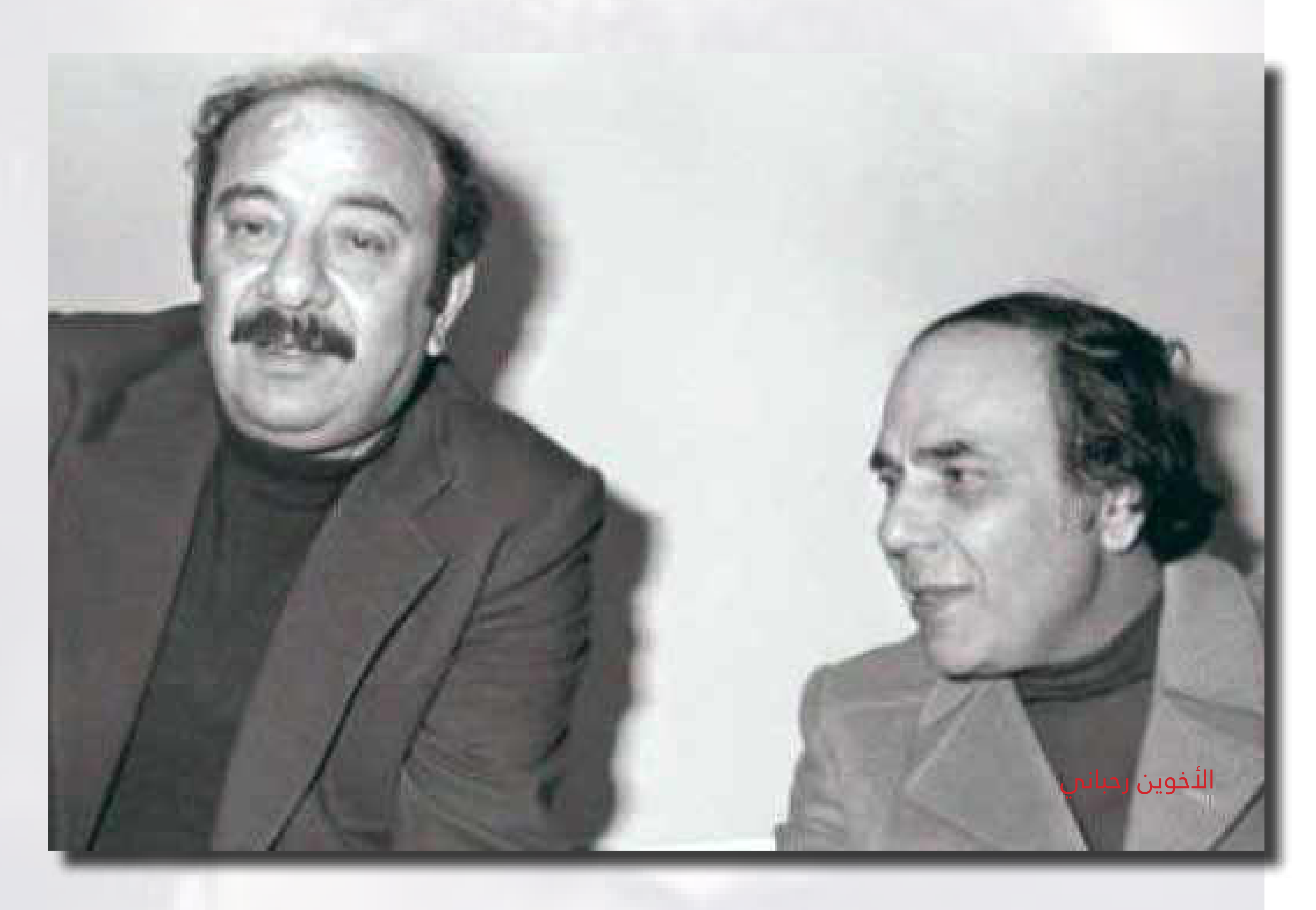
تحولت بعدها تلك الأغنية «زوروني كل سنة مرة» فيما بعد إلى تميمة وأيقونة تختتم بها حفلاتها في لبنان والعالم حتى أنها في العام 1987م وقبل جولتها الأميركية طلبت من زياد أن يضع لها أغنية تختتم بها حفلاتها عوضًا عن أغنية «زوروني» فوضع لها أغنية «أنا صار لازم ودعكن»، ومع ذلك أصبحت فيروز تختتم حفلها بالأغنية الجديدة ثم تعود لتغني «زوروني».

الطريف هو أن زياد أدهشته فكرة أن تغني فيروز كلمة «كوكو كوكو» قائلًا في حوار تليفزيوني له: «حد يتخيل أنه فيروز تغني كلمة «كو كو كو في الفجرية»! غير أن المُتابع لفن فيروز يعرف أنها غنت في بدايتها الأولى مع الأخوين رحباني في الإذاعة منولوج فكاهي انتقادي وهو اللون الذي اشتهر به إسماعيل ياسين ومحمود شكوكو وثريا حلمي، غنت منولوج «قديش تخينة جارتنا»، كما عادت وغنت مع زياد في «البوسطة» 1979م «واحد عم ياكل خس وواحد عم ياكل تين/ وهيدا اللي هوي ومرتو ولو شو بشعة مرتو»، وأعادها زياد مُجددًا لغناء المنولوجات الفكاهية الانتقادية في ألبوم «ولا كيف» عام 2001م الذي ضم ثلاث منولوجات هي :«إن شالله مابو شي»، و«تتذكر ماتنعاد»، و«لا والله».

في الحقبة نفسها في نهاية الخمسينيات سجلت فيروز من كلمات وتوزيع الأخوين رحباني أغنية، «طل الحلو»، أو «عاليادي اليادي فيا الهوا فيا»، ولحن الأغنية مأخوذ من لحن سيد درويش لأغنية «عالنسوان يا سلام سلم» التي قدمها سيد درويش مع حياة صبري ضمن المسرحية الغنائية «ولو» عام 1918م لفرقة نجيب الريحاني من تأليف بديع خيري، وقد أعاد زياد رحباني توزيع مُوسيقى الأغنية هذه مع أغنيتي «الحلوة دي» و«طلعت يا محلا نورها» ضمن أسطوانة أصدرها بعنوان «مهرجان رحباني» عام 1973م ضمت توزيعات مُوسيقية جديدة لأغاني والدته فيروز والأخوين رحباني.

بعد النكسة الأخوان يوزعان «اليوم يومك يا جنود»

في مُنتصف الستينيات قدم الأخوان رحباني مجموعة من الموشحات ضمتها أسطوانة كبيرة حملت عنوان «أندلسيات» أعادا فيها توزيع موشح سيد درويش «يا شادي الألحان» وغنته فيروز بمُشاركة المُطرب الفلسطيني محمد غازي، صدرت الأسطوانة عام 1966م، وصور الموشح تليفزيونيًا في ذلك العام ضمن سهرة «ضيعة الأغاني» من إخراج أنطوان سي ريمي لتلفزيون لبنان والمشرق، ومحمد غازي هو المُطرب الفلسطيني المصري الهوى، وهو أستاذ ومُعلم فيروز في غناء الموشحات والمواويل، وهو من دربها على غناء الليالي المصرية التي غنتها


الأخوين رحباني

في طقطوقة «يا ماريا» من ألحان داود حسني عام 1966م ضمن أوبريت أيام فخر الدين.

في خريف العام نفسه وخلال زيارة الأخوين رحباني وفيروز لمصر، كان هناك مشروعان مُرتبطان بنتاج سيد درويش الأول هو تقديم فيروز لاستعراض غنائي كبير على مسرح البالون يتضمن أعمالًا مُختارة من أغاني سيد دويش بتوزيع الأخوين رحباني، والثاني هو مشروع لتسجيل اسطوانة دور «أنا هويت» بصوت فيروز بمُشاركة غنائية مع المُوسيقار محمد عبدالوهاب.

وفي ديسمبر من العام نفسه 1966م نشرت مجلة الشبكة خبرًا جاء فيه: «يدرس المُوسيقار محمد عبد الوهاب، حاليًّا، العرض الذي قُدم له للموافقة على الغناء في بيروت لمدة عشر دقائق فقط خلال ثلاثة أيام على مسرح البيكاديللي، وقد تعهد صاحب العرض بأن يُحضر للمُوسيقار الكبير أوركسترا عالميًّا من أي بلد أوروبي، وأن يوزع الأغاني التي سيقدمها الأخوان رحباني، ورشحت أغنية سيد درويش «أنا هويت وانتهيت» لكي يقدمها المُوسيقار الكبير مع المطربة فيروز، وقد تُرك العرض مفتوحًا أمام المُوسيقار الكبير ليحدد الرقم الذي يختاره دون نقاش!».

ويبدو أن الدور ظل حاضرًا في ذهن فيروز والأخوين فغنت مذهب الدور فقط ضمن مسرحية «يعيش يعيش» عام 1970م، في المشهد الذي يسأل فيه مُذيع الراديو هيفا (فيروز) عن أغنيتها المُفضلة، فتجيبه: «أغنيتي المُفضلة من زاوية الغناء القديم»، وتشرع في غناء الدور غناء حيًّا.

في إبريل من عام 1968م، وبعد نكسة يونيو بأشهر، زارت شادية لبنان من أجل تسجيل عملين من ألحان الشيخ سيد درويش من أوبريت «شهرزاد» لبيرم التونسي، كان قدم العام 1921م في غمرة أحداث ثورة عام 1919م، من بطولة سيد درويش وحياة صبري، بتوزيع وإشراف الأخوين رحباني لتقدمهما ضمن أحداث فيلم «الحب الضائع» الذي كانت ستتولى بطولته هي ونادية لطفي وحسين فهمي وسمير شمص، ومن إخراج حسن الإمام قبل أن يختلف الأخير مع مُنتج الفيلم رمسيس نجيب وينسحب، وقبل أن تعتذر عنه شادية ويذهب إلى سعاد حسني وزبيدة ثروت والمُخرج هنري بركات فيما بعد.

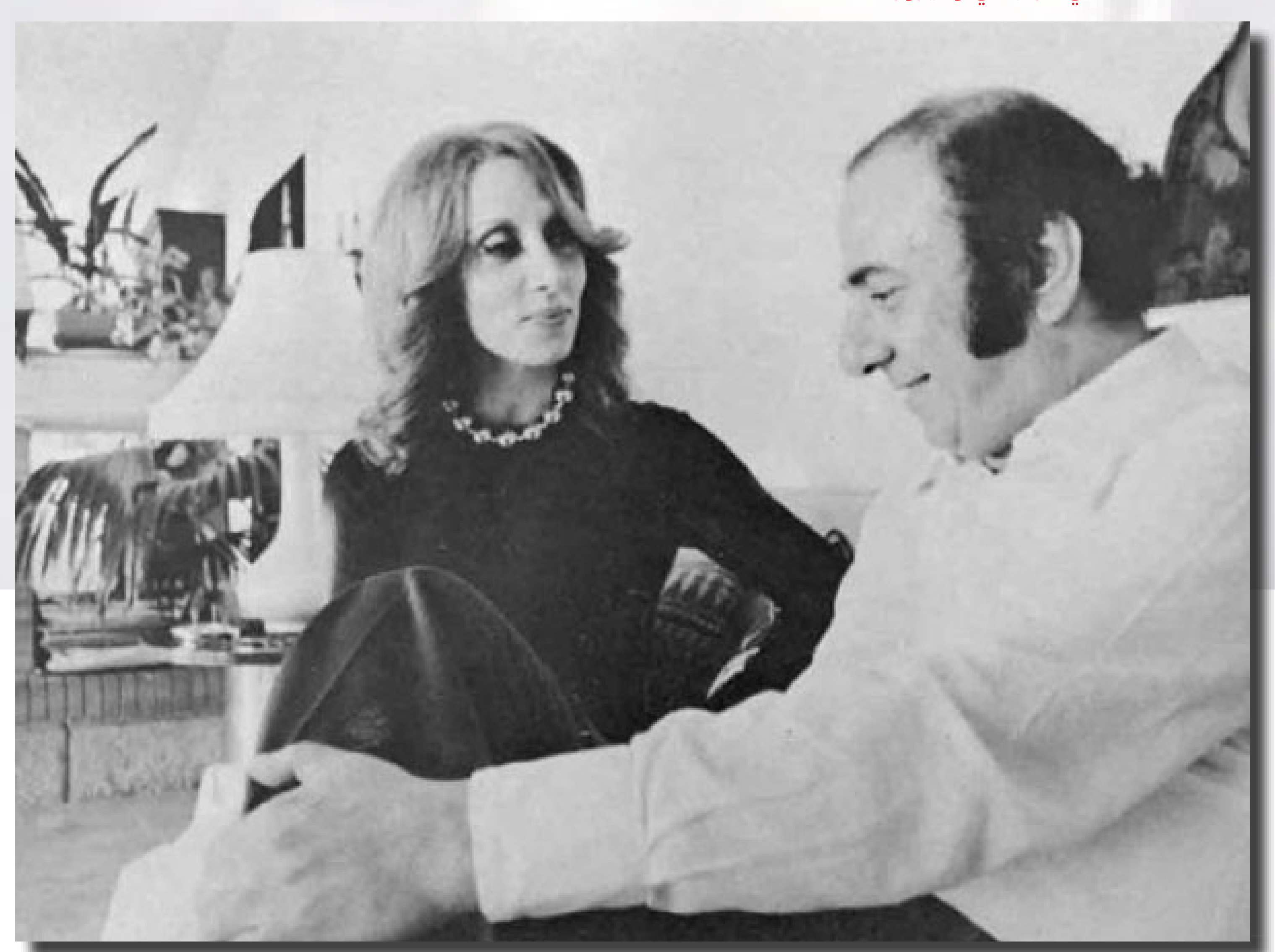
دعت فيروز أيضًا شادية إلى منزلها لحفل عشاء هي وزوجها وقتها صلاح ذو الفقار، لكن لم يتم تصوير السهرة هذه فوتوغرافيًّا.

سجلت شادية العمل في ستديو بعلبك وطُبع على أسطوانات شركة «موريكو» في العام التالي في بيروت، ثم اختفت الأغنيتان تمامًا حتى أعوام قليلة مضت عندما نشرهما المطرب اللبناني مروان

محفوظ على صفحة «أسطوانات فيروز» على موقع الفيس بوك، الأغنية الأولى هي ديالوج يحمل عنوان «آديني أهه جتلك بدري» غنته شادية بمُشاركة المُطرب اللبناني إيلي شويري، والثانية «اليوم يومك يا جنود ما تجعليش للروح تمن»، كلاهما غناه سيد درويش بمُشاركة المُطربة حياة صبري والمجموعة، سجلت بصوت إيلي شويري والمجموعة من دون مُشاركة من شادية.

أما عن عدم إتمام المشروع الثاني الذي طُرح في القاهرة عن تقديم عمل استعراضي غنائي من أعمال درويش بصوت فيروز وتوزيع الأخوين في القاهرة، فقد نشر محمد علي حماد رئيس جمعية «أصدقاء مُوسيقى سيد درويش» مقال في جريدة «الأخبار» المصرية بتاريخ 29 أكتوبر 1976م يوضح فيه أسباب فشل هذا المشروع الفني، يقول حماد: «في سنة 1968م بدأت وزارة الثقافة حركة جادة لجمع وتسجيل تراث المُوسيقار الخالد سيد درويش، وشُكلت لجنة لهذا الغرض بأمر الدكتور ثروت عكاشة، وزير الثقافة في ذلك الحين، ورأى أن يواكب ذلك العمل القومي الكبير، إعداد استعراض غنائي راقص من ألحان ومُوسيقى المُوسيقار الكبير، وكلف الفنان سعد أردش بالإشراف على هذا الاستعراض وإخراجه للمسرح، ورأى وزير الثقافة أن تُشكل لهذا الاستعراض فرقة خاصة من أمهر الفنانين المصريين من مُطربين وعازفين وراقصين ومُنشدين، وتطوف الفرقة بهذا الاستعراض الضخم البلاد الشقيقة جميعًا مُبشرة بالفن المصري العريق، فن سيد درويش، واقترح أن يكون على رأس هذه الفرقة المُطربة فيروز، على أن يعهد إلى الأخوين رحباني توزيع مُوسيقى هذا العمل الفني الضخم على نحو ما فعلاه في أغنيات «زوروني» و«الحلوة دي» و«طلعت يامحلا نورها» وغيرها، وطلب من جمعية «أصدقاء سيد درويش» تسجيل مُختارات من ألحان سيد درويش من أرشيفها الخاص ليختار منها الأخوان رحباني ما هو صالح للاستعراض المطلوب، وسجلت الجمعية نحو سبعين لحنًا على أشرطة خاصة حملها سعد أردش وذهب بها إلى بيروت لمفاوضة الأخوين رحباني، وعاد أردش بعد أسبوعين ورفع تقريره إلى الوزير مُتضمنًا شروط الأخوين رحباني وهي:

عاصي الرحباني وفيروز.







أولًا: طلبوا ألف جنيه لهم ولفيروز عن كل حفلة من حفلات الاستعراض تقام في القاهرة، ثانيًا: طلبوا عشرين ألف جنيه مقابل التوزيع المُوسيقي للاستعراض، ثالثًا: طلبوا أن يكون لهم وحدهم حق بيع تسجيل الاستعراض لإذاعات وتليفزيونات العالم العربي، وحق بيع التسجيل الميكانيكي على شرائط أو أسطوانات لشركات الأسطوانات في العالم العربي، وعلق وزير الثقافة على هذه الطلبات المتواضعة قائلًا: «إن الأخوين رحباني يطلبون الاستيلاء على تراث سيد درويش وعشرين ألف جنيه كمان فوق البيعة».

غابت أعمال سيد درويش عن نتاج الأخوين الفني لأكثر من عشرة أعوام، حتى عادا مُجددًا وقدما طقطوقة «سالمة يا سلامة» بتوزيع جديد وتعديل في كلماتها التي كتبها بديع خيري ليغنيها الشيخ سيد، بلغ حد إضافة كلمات لغصن – مقطع – جديد في الطقطوقة كما في «قالوا القمر بالسما يضوي ليالينا» الأغنية قدمت بصوت رونزا ضمن البرنامج التليفزيوني «ساعة وغنية» عام 1979م.

أهو ده اللي صار

عندما غنت فيروز في القاهرة عام 1989م بدأت حفلاتها عند سفح الأهرامات بغناء طقطوقة «أهو ده اللي صار» لسيد درويش لأول مرة بتوزيع واقتراح من نجلها زياد رحباني، وهي من أغنيات ثورة 1919م كان غناها لأول مرة المُطرب عبد اللطيف البنا من شعر محمد يونس القاضي.

يقول زياد في مُقابلة تلفزيونية له حول كيفية إقناعه فيروز بغنائها، أنه خلال استعداد فيروز لإحياء حفلات في مصر عام 1989م فكرت في تقديم أغنية جديدة تحية لمصر، «قولت لها اسمعي اللحن العظيم ده، فأبدت إعجابها الشديد به»، وسألته هي لمن هذه الأغنية، فأجابها لسيد درويش، فقالت: «شو بيقول الكلام؟» كانت خائفة من كلمات الأغنية، «قولت لها ده كلام الأغنية ومافيناش نعدل بالكلام، الأغنية ثابتة واللي كتبوها مش موجودين، ودغري تركتها وخرجت لأنهي الجدل.

وغنتها كما هي بنفس كلماتها، باستثناء كلمة واحدة تم تبديلها عندما غنت فيروز: «مصر يا أم العجايب شعبك أصيل والخصم عايب»، وفي أصل الأغنية «سعدك أصيل»، والمقصود بسعدك هو سعد زغلول زعيم ثورة 1919م».

مدى تأثير درويش في فن الأخوين

حول مدى تأثير سيد درويش في فن الأخوين رحباني يقول المايسترو والناقد المُوسيقي سليم سحاب في حوار لي معه: «سيد درويش ترك أثره وبصماته على المُوسيقى العربية كلها وليس على الأخوين رحباني فقط، عندما يقول المُوسيقار رياض السنباطي كلنا خرجنا من عباءة درويش، أنا وزكريا أحمد، والقصبجي ومحمد عبد الوهاب، وأنا أقول مثلما كان باخ بمثابة مُلخص لمُوسيقى الباروك، سيد درويش مُلخص لكل المُوسيقى العربية التي جاءت قبله، وهذا ليس بكلام عاطفي بل كلام علمي، أول أستاذ علم الأخوين رحباني قواعد المُوسيقى هو الأب بولس الأشقر الأنطونيوني، عرفهما على المُوسيقى المصرية وتحديدًا مُوسيقى سيد درويش وهذا باعتراف منصور الرحباني، الذي ذكر هذا في حفل أُقيم لتكريم عاصي الرحباني في ذكرى رحيله الأولى، وسيد درويش وقتها لم يكن معروفًا في لبنان، بل وفي مصر لأنهم حاربوه حتى بعد رحيله، حيث مُنعت أغانيه في مُؤتمر المُوسيقى العربية الأول الذي أُقيم في مصر 1932م، وكان كل من يغني له يُطرد من معهد المُوسيقى الشرقي، وذلك بسبب موقفه من السُلطة الملكية.

ويتابع سحاب: «عندما حضر الأخوان رحباني إلى مصر عام 1955م تعرفا أكثر على فن سيد درويش. في لبنان تعرفا على فنه من خلال المُلحن ميشال خياط الذي عمل مُدة مع الشيخ سيد، وكما قال الفنان توفيق الباشا: «المُوسيقى اللبنانية هي الابن الشرعي للمُوسيقى المصرية»، وأنا أقول: إن المُوسيقى المصرية هي خلاصة المُوسيقى العربية كلها من شرقها إلى غربها لأسباب مُتجذرة في التاريخ، غير أن أعظم أثر تركه سيد درويش في الأخوين رحباني هو أنه جعلهما يتجهان إلى المسرح الغنائي اللبناني، فأصبحا هما مُؤسسي هذا المسرح الذي استمر لنحو عشرين عامًا».

لكن هل هناك تأثيرات مُباشرة لمُوسيقى سيد درويش في مُوسيقى الأخوين رحباني؟ يجيب سحاب: «لا أعتقد، لأنهما كانا ميالين إلى الغرب، ميالين لطبيعة الجملة الغربية التي تتلاءم مع الهارمونيا الكلاسيكية، اللي درسوها عند برتران روبيار عازف الأوبرا اللذين تتلمذا على يديه كما في «حبيتك بالصيف»، و«آخر أيام الصيفية» علشان كده لحنهم





تغرب، الوحيد اللي درس غربي وطوع الهارمونيا الغربية لطبيعة اللحن الشرقي هو زكي ناصيف».
زياد رحباني قال: «لو أن سيد درويش عاش أطول لانتهى إلى ما وصل إليه الأخوان رحباني». ما رأيك في قوله هذا؟ يجيب سحاب: «طبيعي إن زياد يقول كدا لأنه يُحب أهله ومُتأثر بهم، في اعتقادي أنه لو عاش الشيخ سيد أطول لكان صنع أوبرا عربية، فقبل أن يموت كان في نيته السفر إلى إيطاليا لدراسة فن الأوبرا».
وفي الختام نستعيد مقولة كتبها الساخر محمد عفيفي على هامش ندوة مجلة «الكواكب» التي أقامتها للأخوين رحباني عند زيارتهما لمصر عام 1966م، حين قال: «إذا كان سيد درويش قد خلع العمامة عن المُوسيقى العربية، فإن محمد عبدالوهاب قد ألبسها بدلة سكوتش، في حين أرسلها الأخوان رحباني لتستكمل دراستها في الكونسيرفاتوار!».

الصفحة الأخيرة.

يبدو أن الإنسان قد لا يتخلص من "النزق" بالكامل، حتى بعدما ينفق أكثر من نصف قرن من عمره على هذه الأرض، أنا سأكتب الصفحة الأخيرة، هكذا قررت في اجتماعنا التحريري الهاتفي الأول مع رئيس التحرير، محمود الغيطاني، أنت ستكتب مُقدمة رئيس التحرير، وأنا سأكتب الصفحة الأخيرة، وكأن لنا خيار، فهو فعلا رئيس التحرير، وأنا الفرد الثاني والوحيد في هيئة تحرير هذه المجلة، حسنا، ها هي الصفحة الأخيرة، وها أنا انتهيت من تصميم وتنفيذ المجلة، وأجلس أمام صفحة بيضاء لا تشوبها شائبة ، أفكر فيما عسى أن أكتب في الصفحة الأخيرة. والغيطاني يتعجلني بمُكالماته المُتكررة: هل انتهيت؟!

عماذا سأكتب؟

سأكتب عن "نقد21"

كيف تُولد مجلة؟ أتولد من حلم، من خاطرة، من كابوس حتى؟ لا أدري، لكني أعلم أن هذه المجلة وُلدت من العناد! نعم، فالعناد فضيلة غائبة يتناساها العالم، ويوصمها كأنها عيب أو سُبة، لكن العناد بالنسبة لي هو فضيلة عظمى، أن تحفر بكعبيك في الأرض مُتشبثا، وتجزّ على أسنانك ضاما قبضتيك في وجه الريح العاصفة، كوتدٍ حي يصرخ: لن أتراجع، لن أستسلم، لن أقبل، هذا هو العناد، فضيلة الجلمود الراسخ وسط النهر الهادر لا يأبه بغضب المياه المُزبدة؛ لأنه لن يتزحزح مهما زمجرت وفارت، فضيلة "الباتروس" المهيب، ذلك الطائر العظيم الذي يحكم سماوات المُحيطات الجنوبية، والذي يأبى إلا الامتطاء الدائم للريح، مُتحديا جبروت العواصف الاستوائية، أزعم أنني عنيد، أعشق الصمود في وجه التيار مهما كان عنفه، في صفحة أخيرة من العدد الأول لمجلة لم تعد معنا في هذا العالم وصفت محمود الغيطاني بأنه "باتروس" آخر يبسط جناحيه القادرين وسط سماء عالم الإبداع والثقافة المليئة بالتيارات الهوائية الغادرة باحثا عن جُزر إبداعية جديدة يبسط فوقها جناحيه. هذا عنيد آخر، وحين يجتمع جلمودان بوسط النهر فهما قادران على إثارة الكثير من الأمواج والدوامات. كانت لنا تجربة سابقة قبل أقل من ثلاث سنوات لإصدار مجلة نقدية، لكنها ماتت بعد عددها الأول- الذي وُلد مُختنقا- لأسباب خارج إرادتينا، دفنا تلك التجربة ومضينا، لكننا لم ننسها، كانت تجد دائما طريقها لحواراتنا من حين لآخر، كانت حلما لم نقبل نسيانه وإن ادعينا التنازل عنه، كيف يمكن لشخص عنيد أن يتنازل عن حلم؟! عن جلمود ينصبه وسط التيار الكسول للنهر شبه الآسن، فتتفجر المياه أمواجا ودوامات وقد استيقظت من سبات هدوئها الناعس؟ لنضع الاستعارات البلاغية جانبا، "نقد 21" هي إعلان رفضنا للتحلل الذي يضرب جنبات كل فروع الإبداع الأدبي والفني، رفضنا لتسييد ثقافة "المجموعات الداعمة" على منصات التواصل الاجتماعي؛ حيث يمكن لأي كان أن يتوج من نفسه أديبا، أو تشكيليا، أو سينمائيا. أو أيا شاء من المُسميات، طالما وُجدت مجموعة داعمة، تصفق له وتعترف بأنه المُبدع الذي لم تجُد الأيام بمثله، "نقد 21" هي رفضنا لإزاحة النقد الحقيقي جانبا لصالح صفحات الحشو الصحفي وتقريط الأصدقاء لبعضهم و"شلل" التلميع الإعلامي المُتبادل، لأنه قد اختلط الحابل بالنابل، ولم يعد أحد يعرف ما هو الغث وما هو الثمين، ما الفرق بين الإبداع الحقيقي وبين لغو مطلو بتقريظ الأصدقاء ومقالات "الجدعنة" بين الأصحاب، لأنه بتغييب النقد الحقيقي، نصبح كمن أحرق خرائطه، وكسر بوصلته، وانطلق تائها سعيدا بتيهه حتى يضيع تماما، "نقد 21" هي محاولة للتصدي لهذا التيار من استمراء التيه والتخليط وإضفاء طبقات اللمعان الإعلامي الزائفة على مُنتجات زائفة يُروج لها باعتبارها إبداعا، سنفتح صفحاتنا دائما للنقد الجاد الحقيقي، لإعادة نشر الخرائط وإصلاح البوصلات، واستكشاف مناطق إبداعية جديدة، وإعادة استكشاف تلك القديمة، وسنخلق الكثير من الضجيج، وسنثير غضب مياه النهر الآسن وندفعها للزمجرة، لأن "نقد 21" هي جلمود يتصدى للتيار؛ ليكسره ويخلصه من آسنه ومواته.

ياسر عبد القوي

محمود الغيطاني

صناعة الصخب

ستون عاما من تاريخ السينما المصرية

2019-1959

الجزء الأول

1979-1959

محمود الغيطاني

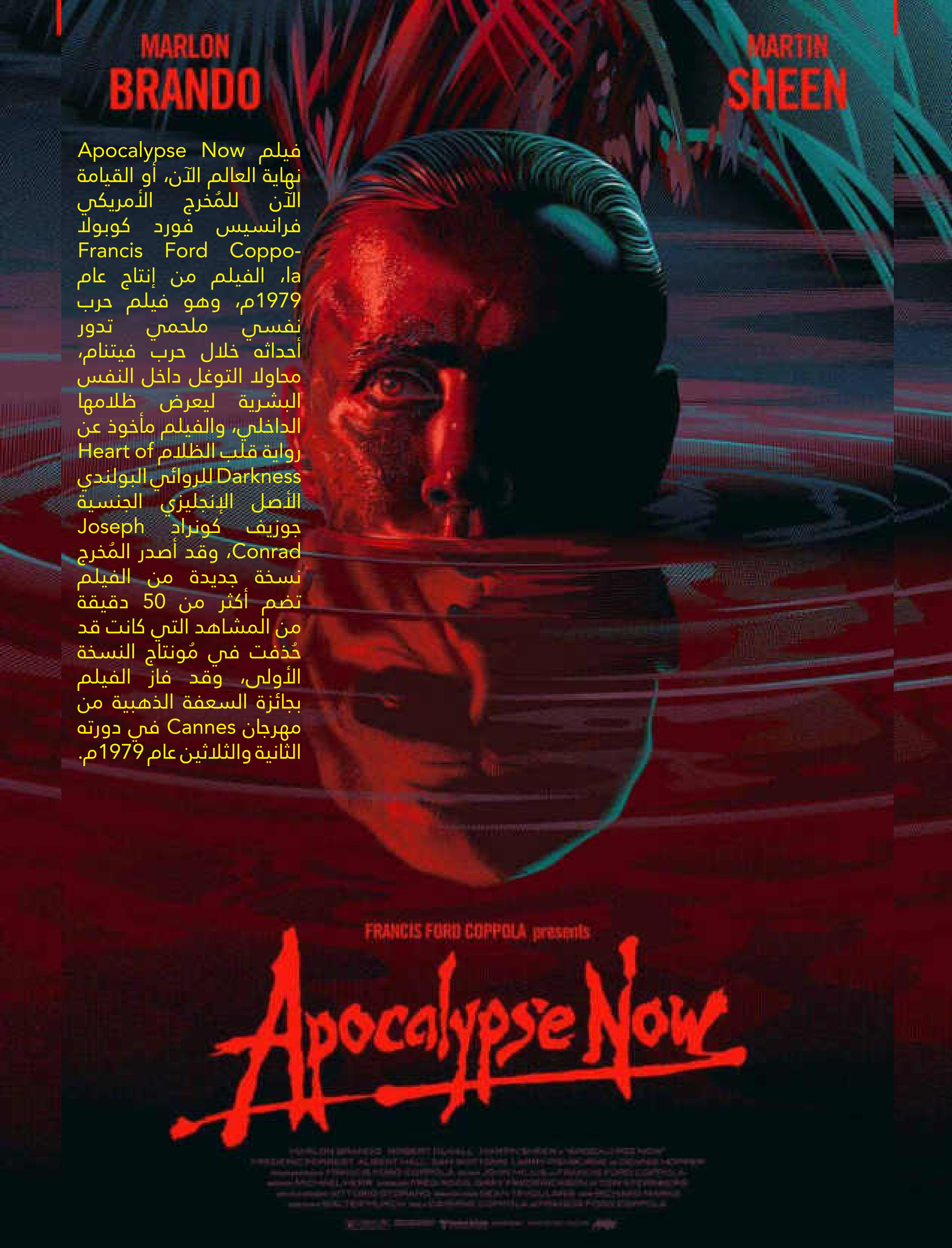
صناعة الصخب

ستون عاما من تاريخ السينما المصرية

2019-1959

الجزء الثاني

1989-1980م



فيلم Apocalypse Now نهاية العالم الآن، أو القيامة الآن للمُخرج الأمريكي فرانسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola، الفيلم من إنتاج عام 1979م، وهو فيلم حرب نفسي ملحمي تدور أحداثه خلال حرب فيتنام، محاولا التوغل داخل النفس البشرية ليعرض ظلامها الداخلي، والفيلم مأخوذ عن رواية قلب الظلام Heart of Darkness للروائي البولندي الأصل الإنجليزي الجنسية جوزيف كونراد Joseph Conrad، وقد أصدر المُخرج نسخة جديدة من الفيلم تضم أكثر من 50 دقيقة من المشاهد التي كانت قد حُذفت في مُونتاج النسخة الأولى، وقد فاز الفيلم بجائزة السعفة الذهبية من مهرجان Cannes في دورته الثانية والثلاثين عام 1979م.